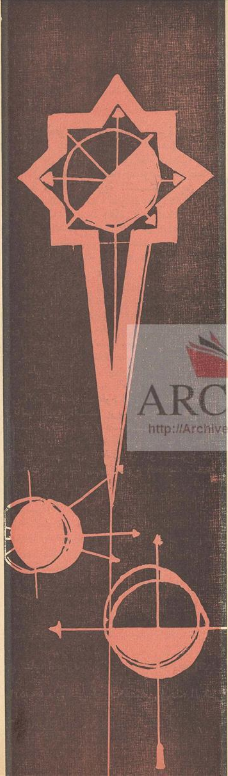
ياقوتة العقد للعلم والعلماء

دكتور زكي نجيب محمود

إن جهودنا الثقافية اليوم ينبغي أن تسير بنا نحو ثقافة "عربية معاصرة" تحمل موضوعات العصر واهتماماته مصوغة في قيم موروثة عن السلف لنحقق بهذا معاصرة وطابعاً قومياً في آن معاً.

سمي كتاب ((**العقد الفريد**)) بهذا الاسم ، لأن فصوله تؤلف عقداً من خمس وعشرين جوهرة ، منها اثنتا عشر في جانب واثنتا عشر في الجانب الآخر ، وبينهما **واسطة العقد** ، وقد تكررت الأسماء في المجموعتين الأولى والثانية ، فلؤلؤة هنا تقابلها لؤلؤة هناك ، وزبرجدة هنا تقابلها زبرجدة هناك ، وهلم جرا ؛ يقول صاحب الكتاب في مقدمته لكتابه : « وسميته كتاب « العقد الفريد » لما فيه من مختلف جواهر الكلام ، مع دقة السلك وحسن النظام ؛ وجزأته على خمسة وعشرين كتابا ، كل كتاب منها جزءان ؛ فتلك خمسون جزءا في خمسة وعشرين كتابا ، وقد انفرد كل كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد » .. وأخذ المؤلف بعد ذلك يذكر أسماء تلك الكتب وموضوعاتها ، واحدا واحداً ؛ فكتاب . اللؤلؤة في السلطان ، وكتاب الفريدة في الحروب ، وكتاب الزبرجدة في الأجواد والأصفاد وكتاب الجمانة في الوفود ، وكتاب المرجانة في مخاطبة الملوك ، وكتاب الياقوتة في العلم والأدب ، .. وهكذا دواليك حتى يصل الى



كتاب الواسطة فى الخطب ، ثم ينتقل الى المجموعة الثانية يكرر بها أسماء المجموعة الأولى ، بادئا هنا بما انتهى اليه هناك ، ومنتهيا هنا بما ابتدأ به هناك ، فأول العقد هو كتاب اللؤلؤة فى السلطان ، وآخره هو كتاب اللؤلؤة الثانية فى الفكاهات والملح ـ هندسة بديعة فى التقسيم والتبويب .

وقضيت ساعة بالأمس مع كتاب الياقوتة الذى خصص للمختارات التى قيلت فى العلم والأدب ، وقد قصدت الى هذا الاختيار عامدا ، فى أيام نروج فيها للعلم وللنظرة العلمية وللحياة العلمية وللتخطيط العلمى وللاشادة بالقائمين على الحياة العلمية ؛ أقول انى قد قصدت الى هذا الاختيار بالأمس عامدا ، لأعيش مع السلف ساعة استمع اليهم فى موضوع هو مشغلة اليوم ؛ لا من حيث مادة الموضوع نفسها ، ولكن من حيث القيم التى كانت تضبط عمل العاملين به ؛ فنحن اذ نقول ونعيد ـ فى اصرار والحاح ، وفى ايمان وعقيدة ـ ان جهودنا الثقافية اليوم ، ينبغى أن

تسير بنا نحو ثقافة « عربية معاصرة » تحمل موضوعات العصر واهتماماته ، مصوغة فى قيم موروثة عن السلف ، لنحقق بهذا معاصرة وطابعا قوميا فى آن معا ، ولنجمع خصوصية تاريخنا الى عمومية الحياة العصرية المشتركة بين سائر الأقوام فى نتاج واحد ، نحن اذ نقول هذا ونعيده، لا يجدر بنا أن نترك القول عند هذا الحد من التجريد والشيوع ، بل لابد أن نضيف اليه محاولات فى التطبيق ، وها هنا يتبين متى تكون تلك المبادىء معقولة ومقبولة ، ومتى لا تكون .

* * *

اننى لعلى وعى كامل بمدى الاختلاف البعيد بين معنى « **العلم** » وصورة « **العالم** » على أقلام الكتاب الأقدمين ، وبين ذلك المعنى وهذه الصورة على أقلامنا اليوم ؛ فلم يكن الكاتب القديم وهو يتحدث عن العلم والعلماء يعنى الا قليلا جدا مما نعنيه اليوم ، كما أننا لا نعنى اليوم حين نتحدث عن العلم والعلماء الا قليلا جدا مما كان يعنيه كاتب الأمس ؛ فكاتب الأمس انما أراد بحديثه على الأعم الأغلب — علوم الدين وعلماء الشريعة، وكاتب اليوم انما يريد بحديثه — على الأعم الأغلب كذلك — علوم الطبيعة والانسان ؛ فبين الكاتبين — **كاتب الأمس وكاتب اليوم** — هامش ضيق من الاتفاق فى الموضوع : ثم يختلفان بعد ذلك فى موضوع الحديث ومادته ؛ ولكن هل يتحتم أن يختلفا — بالضرورة — فى معايير التقويم ، ما دأما قد اختلفا فى مادة الموضوع ؟ لا اظن ذلك ؛ فاذا تحدث كلاهما عن منزلة العلم فى حياة الناس ، وعن مكانة العلماء ، وعن قيمة الحق ، وعن أهمية الشك حتى نبلغ اليقين ، وعن حرية العالم فى الوصول الى ما يؤديه اليه تفكيره من نتائج ، وما الى هذه الجوانب من ضوابط ، كان كلاهما على اتفاق ، مهما اختلف موضوع البحث عند كليهما ؛ والا ، فلو كان اختلاف الموضوع العلمى يستتبع اختلافا فى هذه الضوابط التقويمية ، لجاز لنا اليوم أن نطالب علماء الكيمياء بما لا نطالب به علماء طبقات الأرض.

أما بعد ، فالى القارىء صورة لساعة عشتها مع كتاب الياقوتة من العقد الفريد ، وهو الكتاب الذى خصص — كما قلنا — للحديث فى العلم والأدب ، على أننى قصرت اهتمامى فى هذه المرة على العلم وحده ، ومع ذلك لم أتجاوز بضع صفحات، تفاعلت فيها مع المادة المقروءة أخذا وردا ، وقبولا ورفضا .

* * *

ويبدأ المؤلف — **ابن عبد ربه** — كتاب الياقوتة هذا ، كما يبدأ سائر الكتب ، بما يسميه **«فرشا»**، أى مقدمة يمهد بها لموضوعه ؛ وفى **« الفرش »** للياقوتة ، وهو لا يزيد على صفحة ونصف صفحة ، لمحات هى أنفذ اللمحات ، وقفت ازاءها متسائلا فى عجب واعجاب : أتكون هذه هى الأصول والمبادىء عند أسلافنا ، ثم نجد بيننا اليوم من يعد مثل هذا الحديث خروجا يكاد يبلغ عندهم حد الالحاد والكفر ؟ وأعنى هنا بصفة خاصة ذلك المبدأ الذى يوجزه ابن عبد ربه ليكون أساسا لكل معرفة علمية ، ألا وهو أن تبدأ المعرفة بادراك الحواس ، ثم تتدرج من هذه البداية الضرورية ، **بحيث تنتقل من المحسوس الى التصور الذهنى ، ومن التصورات الذهنية وما يربط بينها يكون ما نسميه فكرا ، فاذا ما ترويت فى مضمون هذا الفكر وجدته مثيرا للارادة ، وما دامت الارادة قد استثيرت ، فلا بد عندئذ من الأخذ بأسباب العمل .**

اننى لأوجه الدعوة الى قارئى ألا يتعجل ، وأن يقف هنا لحظة ، ليشبع وليرتوى بهذا المبدأ المنهجى ، وهأنذا أعيد أمامه أركانه الأساسية : لا معرفة مما يصح أن يسمى علما الا اذا بدأت بتجربة الحواس ، أى بضرورة أن ترى بالعين شيئا وأن تسمع بالأذن شيئا ؛ وبعبارة أخرى فان العلم لا ينبثق من باطن الانسان كما تندفع حمم البركان من جوف الأرض ، بل هو يجىء الى الانسان من خارجه ، من الدنيا التى حوله ، عن طريق الحواس ، واذا أنت قد شبعت من هذا المبدأ وارتويت ، رفضت بعد ذلك القبوع فى عقر الدار تستنزل رحمة العلم من السماء ، وأخذت تسعى فى دنيا الشهادة وفى معامل التجربة والاختبار .

هذه واحدة ، والأخرى أنك بعد أن تبنى لنفسك بناء فكريا من حصيلة المحسوسات هذه، كان المقياس الذى تقاس به سلامة البناء ، هو مدى استطاعتك تحويله الى ارادة تريد والى عمل يعمل ؛ وأكررها مرة أخرى : **المعرفة العلمية هى فى صميمها مخططات لأعمال ، وليست هى بناءات تبنى فى الذهن ليتأملها الانسان ثم يأوى الى مخدعه ليستريح .**

ويمضى ابن عبد ربه فى « فرشه » الموجز الدقيق العميق ، الذى يقدم به لمختاراته الخاصة بالعلم والعلماء ، يمضى ليقول : « والعقل

متقبل للعلم ، لا يعمل في غير ذلك شيئا » — انظر ! العقل لا يولد العلم من جوفه كما يولد العنكبوت خيوطه من معدته وأمعائه ، بل انه « يتقبل » حصيلته من الخارج ، من الدنيا بكائناتها الحية والجامدة ، من معطيات الحواس سمعا وبصرا ولمسا ؛ لا ، بل ان هذه العملية هي نفسها تعريف للعقل عند المؤلف ، فهو — أي العقل — يتقبل العلم من المحسوسات الآتية اليه ، ثم لا يحاول الخروج عن هذه الدائرة المعطاة ليتبرع من عنده بشيء آخر ، والا لبطل أن يكون عقلا ؛ العقل مقيد بالمشاهدة والتجارب، مقيد بالواقع المحسوس ، مقيد بالظواهر ، وانه ليكفر برسالته وبوظيفته اذا هو مزق هذه القيود ليشطح بلا قيود ولا حدود .

هذا هو الفكر العلمي ، على أن « **العلم علمان** » — كما يقول ابن عبد ربه — « **علم حمل ، وعلم استعمل** » ؛ وهو يفرق هذه التفرقة ليقرر أن مجرد حمل العلم بغير استعماله أمر لا طائل وراءه ، بل انه مجلبة للضرر ؛ ولا بد لكي يكون العلم جديرا باسمه هذا ، أن ينتقل من مرحلة التحصيل الى مرحلة التطبيق العملي ؛ فكأنما أراد المؤلف أن يقول — لو تكلم بلغة عصرنا — ان العلم لا يكون لذات العلم نفسه ، بل انه يكون لمنفعة الناس في تدبير معاشهم وفي حل مشكلاتهم .

هذه اذن خصائص ثلاث يتميز بها العلم عند ابن عبد ربه ، اكتفي بها حتى لا تطول وقفتي عند التمهيد الموجز الذي قدم به لكتابه الياقوتة ، والخصائص الثلاث هي : **العلم تجريبي ، والعلم برجماتي ، والعلم للناس** ؛ واني لأستأذن القارىء في أن أرتكز على المبادىء الموجزة عند المؤلف ، لأنطلق منها شارحا ومتحدثا بلغة هذا العصر ، لأمحو — ما استطعت — الهوة بين الماضي والحاضر ، فكرا وتعبيرا .

على أن هذه الخصائص المنهجية ، التي استخلصتها من أسطر وردت في « الفرش » الموجز ، الذي قدم به صاحب العقد الفريد لكتاب الياقوتة في العلم والأدب ، ليست هي ما يهمني قبل سواها مما أردت أن أقوله ، انما تهمني القيم ، التي هي بمثابة المسطرة والفرجار ، نرسم بهما الخطوط والدوائر ، مهما اختلفت الأغراض التي من أجلها رسمت تلك الخطوط والدوائر ؛ فمن هذه القيم ما قد حدد به أسلافنا مكانة العلماء من مجتمعهم : أيتبعهم الناس أم هم الذين يتبعون ؟ فانظر الى هذا الحديث النبوي الشريف ، في أي منزلة يضع رجال العلم ، حين يقول : « **لمداد جرت به أقلام العلماء خير من دماء الشهداء في سبيل الله** » ؛ فهل يجوز بعد ذلك ألا تكون الكلمة العليا في المجتمع المؤمن برسالة الاسلام ، لغير ما خطه العلماء بمدادهم الطاهر النبيل ؟ وليست هي بالثورة الهينة تلك التي تغير من أوضاع المجتمع بحيث تكون لأصحاب العلم الصدارة والريادة ؛ فلم تكن الثورة التي أرادها **أفلاطون** بالهينة ، **حين جعل للفلاسفة في « الجمهورية »** مكان التوجيه والحكم ؛ واخذ الرجل في غضون المحاورة يسوق المثل تلو المثل، والحجة في أعقاب الحجة ، بأن صاحب الفكر يجيء أولا ، ثم يأتي صاحب التنفيذ ؛ وماذا يكون التنفيذ الا تنفيذا لفكرة ، وماذا تكون الفكرة الا تخطيطا لعمل ينفذ فيسعد البشر ؟ وليست هذه الأسبقية أسبقية في القيمة الانسانية للأفراد، بل هي أولوية منطقية تحدد ماذا يجيء قبل ماذا في تدبير الحياة ؛ والا فالقيم الاسلامية لا تدع مجالا للشك في أن لكل انسان ما لكل انسان من رتبة ، لا يرفع أحد عن أحد الا العمل الصالح ؛ وها هو ذا **علي بن أبي طالب** يقرر لنا — وهو قول يورده ابن عبد ربه في كتاب الياقوتة الذي نحن الآن بصدد الحديث عنه — يقرر لنا أن « **قيمة كل انسان ما يحسن** » ، ومعنى ذلك في حياة العلم والعلماء ، انه لا فرق من حيث القيمة بين القائمين بالجوانب المختلفة من العملية الفكرية الواحدة ؛ والمهم هو أن يحسن كل منهم ما يتصدى للاضطلاع به ؛ فالمسألة فرض على الفريق ، والنتيجة فضلها للفريق ، والنفع للجماعة بكل أفرادها .

وللنبي عليه السلام حديث آخر يورده المؤلف في هذا الموضع نفسه من السياق ، وهو يحدد لنا خصيصة من أهم ما يميز العالم ، اذ يقول : « **لا يزال الرجل عالما ما طلب العلم ، فاذا ظن أنه قد علم ، فقد جهل** » ؛ وهو قول يقطع بأن العلم طريق يسار عليه ، وليس نهاية يوصل

اليها ؛ **فالعلم منهاج قبل أن يكون نتيجة مقطوعا بصوابها ؛ العلم تيار متدفق ، كل موجة فيه تتبعها موجة ، فى حركة تدوم ما دام للعقل نشاطه ؛ العلم لم يقصره الله على فرد ولا على جيل ولا على عصر ولا على أمة ، ففرد من الناس يكمل ما أنجزه فرد آخر ، وجيل يواصل طريق الجيل الذى سلف ، وعصر يصحح عصرا ، وأمة تتكامل بنتاجها العلمى مع نتاج سائر الأمم ؛** ان للكون كتابا صفحاته تعد بالملايين ، فما عليك – أنت العالم – الا أن تقلب فى صفحاته ما تستطيع ، وأنت أنت العالم ما أخذت تسأل وتستطلع وتبحث وتقع على جواب جزئى هنا وعلى جواب جزئى هناك ثم يمضى عهدك ليتابع خلفك السير على الطريق ؛ فاذا ظن أنه قد أتم العلم بفرع من المعرفة كان ذلك برهانا على أن بصره قد قصر عن رؤية الأبعاد والأعماق • أفيكون هذا هو تراثنا ، ثم نتلفت حولنا فى حياتنا العلمية فنرى أدعياء العلم يعدون بالألوف ، ولا نكاد نقع على العالم ، الذى أشرب بتراث السلف ، بحيث يزن قيمته العلمية بميزان متابعته لطلب العلم ، لا بالقليل الذى حصله ، ومحال أن يكون قد حصل الا القليل ؟

لقد قرأت منذ أعوام طويلة مقالة لأديب هندى ، لا أذكر الآن اسمه ولا عنوان المقالة ولا أين قرأتها ، لكنى أذكر مضمونها ، ولعل ما قد حفظه فى ذاكرتى شدة غرابته فى تقديرى عندئذ ؛ فقد كان الكاتب يبحث فى الصفة الهامة التى تجعل من المثقف مثقفا على ارفع مستوى ، وبعد أن طفق يفرض الفروض ويفندها ، رسا على فرض لم يجد عنده ما يفنده ، وذلك هو أن **صفة المثقف الأساسية الأولى هى أن يكون طلعة دائمة ، مسائلا دائما ، طالبا للحقيقة فى هذه المسألة أو تلك ؛ فهو مثقف بمقدار ما تؤرقه هذه الجذوة التى تدفعه الى طرح الأسئلة ومحاولة العثور على اجابات لها ؛** كان هذا الرأى غريبا على عندئذ – وربما لبثت معى غرابته حتى هذه الساعة – لكنى اذا ما ترجمت هذه الصفة الى لغة أخرى تساويها ، فى المعنى وان اختلفت عنها فى الأداء ، هى اللغة التى سبق بها الحديث الشريف الذى أسلفناه ، وهو الحديث الذى يحدد رجل العلم بصفة الطلب للعلم لا بصفة الوصول الى نتائج بعينها يحسبها مقطوعا بصوابها ، أقول انى اذا ما ترجمت فكرة الأديب الهندى الى لغة الحديث الشريف ، ألفيت الأمر قد بات أوضح من أن يثير الدهشة والتعجب ؛ فالمثقف هو من ظل يلح فى السؤال ، والعالم هو من لبث يلح فى البحث ؛ بل ان الحياة نفسها حين تغزر أغوارها فى نفس الانسان ، ان هى الا هذا الالحاح فى السؤال والالحاح فى البحث ؛ وها هنا نورد نقلا عن كتاب الياقوتة من العقد الفريد ، قولا لأبى عمرو بن العلاء ، حين سأله سائل : هل يحسن بالشيخ أن يتعلم ؟ فأجاب قائلا : **« ان كان يحسن به أن يعيش ، فانه يحسن به أن يتعلم »** •

لقد اشتملت مجموعة الأقوال التى أوردها ابن عبد ربه عن العلم والعلماء – على قلة صفحاتها – خطوطا رئيسية تصلح أن تكون دستورا للحياة العلمية كلها ، منهجا ومعيارا ؛ فهذا هو يروى فيما يروى ، قولا عن ضرورة الشك لمن التمس اليقين فى اية مسألة يطرحها للبحث ، فقد سئل عالم لماذا يكثر من الشك ؟ فأجاب : « محاماة عن اليقين » ؛ وسئل عالم آخر عن حديث ، فقال : « أشك فيه » فقال السائل : « شكك أحب الى من يقينى » ؛ فماذا تريد للروح العلمية الصحيحة معيارا أصلح من هذا المعيار ؛ وكيف يكون هذا ما رسمه الأسلاف طريقا ، ثم **نفغر أفواهنا من الدهشة حين يقول** لنا قائل ان أعلام المنهج العلمى فى الغرب يطالبون بأن نشك أولا حتى يأتى اليقين محضا ؟ انظر فيمن حولك تجدهم – حكما بما يقولون وما يفعلون – يطمئنون الى صاحب التصديق السريع ، ويقلقهم أن يقف متشكك ليتساءل قبل ان يجزم بالصواب ؛ فسريع التصديق عندنا أقرب الى الملائكة ، والمتشكك أقرب الى الشياطين ، وما هكذا روح الحياة العلمية ، وما هكذا تراثنا فى تحديده للقيم .

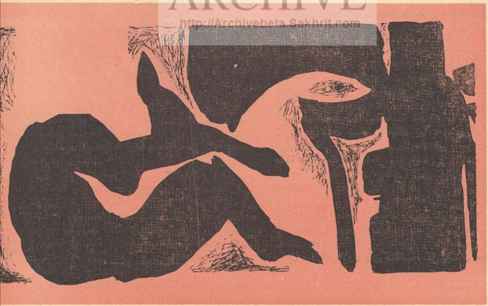
اننا اذ نقول يجب أن نحيى تراثنا لنحياه ، ابتغاء التميز بطابع يصل حاضرنا بماضينا ، فليس المراد هو أن نعيد طباعة الكتب لتوضع على الرفوف ، بل المراد هو أن نعيش مضمونها على نحو يحفظ لنا الاصالة ، ولا يفوت علينا روح العصر ؛ وان لنا لتراثا عن العلم والعلماء ، يكفل لنا أن نتقدم فى ثقة مع المتقدمين : موضوعنا علم حديث ، وخصالنا من ارث عزيز .

زكى نجيب محمود

قضايا الفكر المعاصر

يقظة الوعي الأخلاقي

دكتور محمد فتحي الشنيطي



إن التقدم الاجتماعى على أساس التخطيط العلمى فى شأنه أن يجعل السلوك الأخلاقى نابعاً من العاطفة الصادقة منضافاً اليها الروية العقلية ..

ليس فى وسع الباحث أن يغض الطرف عن حقيقة ثابتة ، وهى أن الانسان من حيث هو كذلك ينبع نشاطه أصلا وبالذات من مجموعة من الاستعدادات الطبيعية ، تنبثق منها انفعالات هادئة وصاخبة ، تتحول بفعل تأثره بالبيئة الاجتماعية الى أنماط من العواطف .

والحكم الأخلاقى ينطوى على الأمل او الخوف ، على الرغبة او النفور ، على الحب او الكره . وهو ينم عن اجبار وأمر ، ولا يصاغ فى صيغة الأخبار والأنباء . « **فأحب جارك مثلما تحب نفسك** » هذا حكم أخلاقى بمثابة أمر للناس جميعا . واذا عبر احدنا فى أيام المحنة التى تطحن العالم اليوم عن أمله بالعبارة التالية : « **عسى أن يحب الناس بعضهم البعض** » ، فهذا أيضا أمل مرتبط بما ينبغى أن يكون عليه سلوك الناس أخلاقيا . بيد أننا لا نستطيع على أساس علمى نعول فيه على تسجيل الوقائع واستخلاص النتائج بالمناهج الاستقرائية ، أن نصل الى اقرار مثل هذه الأحكام او رفضها كما نقر بأن المعدن يتمدد بالحرارة ، ونأبى التسليم « بأن الماء أخف من الزيت » .

أما ان الانفعالات والعواطف أساس لا غنى عنه للأخلاق ، فهذه حقيقة انسانية من الميسور التسليم بها بعد النظر فى الفرض التالى : هب أن هناك عالما ماديا خالصا ، يتألف من مادة بحت خلو تماما من الاحساس . عالم كهذا يستوى أن يكون خيرا أو شرا ، وينطمس فيه تقدير الصواب أو الخطأ . فماذا يضير لو اصطدمت الأرض بكوكب آخر ؟ ولكن اذا كان الجنس البشرى منتشرا على سطح المعمورة لكانت هذه كارثة محققة وشرا ما بعده شر . ان الأخلاق مرتبطة لا محالة بالحياة ، لا كمجموعة من العمليات البيولوجية والكيميائية ، بل الحياة مملوءة بالأحاسيس والمشاعر ، الحياة من حيث هى سعادة وشقاء ، أمل وخيبة رجاء ، ألم ولذة ، حزن وبهجة . فهذه كلها معان تجعل الحياة جياشة بالحركة متجددة بالتنوع .

بيد اننا حين نسلم بالأهمية الأساسية للمعين الانفعالى لسنا نذهب بالطبع الى تقديم الانفعال فى الرتبة والقيمة على الروية العقلية فى السلوك الانسانى . فليس من شك أن مقام الشحنة الانفعالية أو العاطفية فى الطبيعة الانسانية كمقام الطاقة النووية فى الطبيعة المادية . فهذه الأخيرة ليست خيرا وليست شرا ، وكذلك الأولى ، ولكن صبغ هذه او تلك بصبغة الخير أو الشر انما يرجع الى التفكير . **فالسلوك الأخلاقى من ثم يجمع بين الشحنة العاطفية والروية العقلية فى تناغم وانسجام ، بحيث يتمخض عن التمازج بينهما الوعى الأخلاقى على الحقيقة** . وهذه معادلة لا نستطيع أن نقيس نسبها قياسا كميا دقيقا ، ولكنها معادلة ضرورية لارشادنا لسمات السلوك الأخلاقى :

شحنة عاطفية + روية عقلية = وعى أخلاقى

طبيعة الموضوعية فى الحكم الأخلاقى :

والحكم الأخلاقى ليس حكما ذاتيا يمضى مع الهوى كما يروق لبعض المذاهب الحسية الانحلالية — **الأرستيبية والسفسطائية بوجه خاص** — ان تصوره ، بل هو حكم له دلالته الموضوعية ، وان لم تكن موضوعيته من قبيل موضوعية العلوم الطبيعية . فالحكم الأخلاقى **لا ينم عن ذوق شخصى لقائله** كما يدل على ذلك **قول أحدهم** : « **ان السمك النيلى يروق لى مذاقه** » وكما يقول آخر : « **بل ان سمك البحر المتوسط أفيد وأطعم معا** » ، فهذان حكمان ذاتيان شخصيان معبران عن ذوقين مختلفين . ولكن اذا قال أحدنا : « ان التفرقة العنصرية بلاء » وقال العنصريون : « بل هى شرط لا غنى عنه لتكامل الحياة فى المجتمع » . فالأمر هنا جد مختلف عن الحكم على السمك . هنا تعبير عن رأيين ، الرأى الأول رأى صائب ، كل انسان يعتز بالكرامة الانسانية يناصره ويشدد النكير على خصومه ، وأما الرأى الثانى فهو بطلان وشر . الحكمان يصدران عن شعور ، وهما فى هذا منتميان الى مصدر واحد ، بيد أن بينهما غاية

الاختلاف ، فالشعور فى الحالة الأولى – التنديد بالعنصرية – يستأهل التوقير والتقدير ، واما فى الحالة الثانية فهو ينم عن أنانية حمقاء .

فالحكم الأخلاقى رغم صدوره عن الشعور له دلالته الموضوعية لا مراء . ولو قيل لنا ان الآمال والرغبات اساسية فى الأخلاق ، وبالتالى فكل ما فى الأخلاق فهو ذاتى ، لتبينا بشىء من التأمل النزيه أن هذه ليست بالحجة الصحيحة، ذلك ان معطيات العلم أساسا مدركات فردية ، وقد تكون هذه المدركات أوغل فى الفردية مما يظن ، ومع ذلك فعلى أساس تلك المعطيات ارتفع صرح العلم شامخا . والموضوعية فى مجال الأخلاق تتمثل فى احتكامنا الى رأى الأغلبية الواعية .

الأخلاق ورواسب « التابو » :

وتشهد دراستنا للتاريخ الحضارى بأن ثمة علاقة وثيقة بين الظاهرة الدينية والظاهرة الأخلاقية . وأن كان هذا لا يمنع من أن مفكرين أحرارا أثبتوا فى سلوكهم ، فى أقوالهم وأعمالهم حكمة وسدادا وعفة ونزاهة ، وأبوا أن يربطوا بين المعتقد الدينى وبين السلوك الأخلاقى ، ووقفوا فى وجه النزعة الأرثوذكسية التى ارتأت أن الناس بدون دين ينقلبون الى طغمة من الأشرار، من هؤلاء « بنتام » و « سيدجويك » .

وفى جميع الجماعات الانسانية المعروفة ، حتى أشدها بدائية توجد المعتقدات والمشاعر الأخلاقية . فبعض الأفعال تلقى الاطراء والثناء ، وبعضها الآخر يواجه باللوم والتأنيب . وبعض أفعال الأفراد يفضى الى الهناء والرخاء لا لأصحابها فقط بل للجماعة التى ينتمون اليها أيضا ، وبعضها الآخر يجر معه الخراب والشقاء. ولئن كان فى الوسع أن نصل الى تبرير عقلى لمثل هذه الأفعال ، الا اننا نلاحظ وبخاصة فى الجماعات البدائية ، أن ثمة ارتباطا وثيقا بين القيم الأخلاقية المنصبة على هذه الأفعال ، وبين المعتقدات الخرافية الخالصة التى تعبر عن السلوك الدينى فى هاتيك الجماعات .

ومن المنابع الرئيسية للأخلاقية البدائية **« التابو »** . فبعض الأشياء وبخاصة تلك التى تخص الرئيس ، لو مسها احد فهو مقضى عليه بالموت لا محالة . وبعض الأشياء موهوبة للروح ولا يجوز أن يستخدمها الا الطبيب . وبعض الوان الطعام مشروعة وبعضها الآخر غير مشروع، وبعض الأفراد نجسون الى أن يطهروا ، وينطبق هذا بوجه خاص على من تلطخهم الدماء ، لا من ارتكب جريمة القتل فقط ، بل أيضا النساء عند الولادة وفى فترة دم الحيض . وما لم يطهر هؤلاء يحل الدمار بالمذنب ، بل قد يجلب هذا الشر الى الجماعة بأسرها . ولذلك تجرى طقوس التطهر المناسبة .



وقد تخلفت رواسب من اخلاقيات **«التابو»** فى الجماعات المتمدنة الى مدى أبعد مما قد يخطر بالبال . ف « فيثاغوراس » يحرم الفول ، و « أنبادوقليس » كان يعلن أن مضغ أوراق الغار شر . وفى سنة ١٩١٦ كتب احد رجال الدين فى اسكتلندا الى الصحف ينسب السبب فى هزيمة الانجليز أمام الألمان الى تشجيع الحكومة لزراعة البطاطس أيام الأحد . وفى انجلترا الى عهد ليس ببعيد ، لم يكن فى وسع الرجل أن يتزوج من شقيقة زوجه المتوفاة . مثل هذه الموانع يتعذر تفسيرها وتبريرها الا على أساس من رواسب « التابو » القديم .

و « للتابو » من الناحية السيكولوجية قوة للجبر والالزام أشد من قوة القواعد العقلية . وحسب القارىء على هذا مثلا، ما تثيره جريمة الزنا بين المحارم من فزع وهول ، بينما جريمة خطيرة كجريمة تزييف النقود لا تثير الا قدرا محدودا من

الاستنكار ، وذلك أن الأولى لم تكن معروفة عند البدائيين ، وليس لها من ثم جذور خرافية .

ومع أن **بعض المفكرين الأخلاقيين** وبخاصة من ينتمى منهم الى رجال الدين فى الشرق والغرب على حد سواء ، يرون أن **الاعتزاز بالتقاليد** القديمة المنحدرة من أصول عريقة من شأنه أن يصون المجتمع من العبث ويحفظه من الفوضى ، وان كل فكر حر يمس هذه التقاليد قد يهز الاستقرار الاجتماعى وقد يفضى الى التفكك والضياع ، مع أن هؤلاء وأولئك قد يذهبون هذا **المذهب** ، فان **ثمة حججا** قوية تقف فى وجه أخلاقيات « التابو » .

وفى مقدمة هذه الحجج الحجة القائلة بأنه فى مجتمع حديث ارتقى فيه العلم وتقدمت وسائل التربية يصعب الاحتفاظ بالتوقير والاحترام لكل ما هو تقليدى اللهم الا بالقضاء على روح المبادرة عند الأطفال وهدم قدرتهم على التفكير المستقل . **والحجة الثانية** مفادها أنه اذا استندت التربية الأخلاقية الى « التابو » لكان معنى هذا أن التحرر من أحدهما سيقضى على الآخر ويقع الناس نهبا للفوضى . ويذهب الفيلسوف المعاصر **« برتراند رسل »** فى كتابه : **« الأخلاق والسياسة فى المجتمع »** ، الى أنه اذا كان هناك أساس عقلى للسلوك الأخلاقى فسيحول هذا دون الفوضى . ويقدم لنا دليلا على ذلك أن المفكرين الأحرار فى انجلترا فى القرن التاسع عشر ، لم يقعوا نهبا للفوضى لأنهم اعتقدوا أن مذهب المنفعة العامة أساس غير لاهوتى لطاعة التعاليم الأخلاقية السليمة وهى تعاليم ومفاهيم تفضى الى رفاهية المجتمع وسعادة أبنائه . **وثمة حجة ثالثة** تكشف عن تضعضع الأساس الذى تنهض عليه أخلاقيات « التابو » . وملخصها **أن التاريخ يحصى لنا** مجموعات من ضحايا الخرافة العاتية . ففى المانيا وحدها قتل ما لا يقل عن مائة ألف « ساحرة » بين عامى ١٤٥٠ – ١٥٥٠ . والنظرة العلمية وحدها هى التى وضعت حدا لاحراق النساء بتهمة وهمية كهذه .



ويرى « رسل » « أن العناصر المتخلفة عن « التابو » غدت أقل عنفا فى ايامنا منها منذ ثلاثة قرون ، الا أنها ما برحت تشكل عقبة كأداء دون ممارسة الانسان لانسانيته وانطلاقه من اجل تحقيق التكامل فى المجتمع . خذ مثلا على ذلك ما يلقاه تنظيم النسل من معارضة شديدة فى بعض الأوساط ، وكذلك وضع حد لحياة المرضى الميئوس من شفائهم يأسا تاما » .

ولو وقفنا وقفة انصاف بين تأييد أخلاق « التابو » ورواسبه ، ومعارضتها لرأينا أن الفهم العلمى السليم لطبيعة المجتمع ، وللدور الذى ينبغى أن ينهض به الانسان فى خدمة الجماعة ، يقتضينا أن نسجل هذه الحقيقة التى لا نزاع فى صلابتها ورسوخها ، الا وهى **أن التقدم الاجتماعى على أساس التخطيط العلمى من شأنه أن يجعل السلوك الأخلاقى تابعا من العاطفة الصادقة مضافا اليها الروية العقلية كما نوهنا الى ذلك من قبل .**

سلطة العادة والعرف :

يحدد معظم الناس الفارق بين الصواب والخطأ بمقتضى العرف والاصطلاح والعادة ، وبخاصة حين تنخرط فى قواعد قانونية . فكل ما هو معتاد فهو مشروع ، لا سيما اذا ادخلنا فى الاعتبار ما للعادة والعرف من سلطة على أعضاء الجماعة . هذا النمط من السلوك الذى يلتزم بسلطة العرف يمكن أن نطلق عليه أخلاق العادة .

والملاحظ ان معظم الناس يميلون الى اتباع عادات الجماعة التى ينتمون اليها . والحجج المؤيدة لاتباع العادة والقانون حجج قوية . فلا محيص من أن يكون هناك بعض العادات والقوانين اذا كان للناس أن يستمروا فى الحياة . فان حياة الطبيعة الأولى حيث لا قواعد ولا مواضعات اجتماعية تحمى البعض من افتئات البعض الآخر لهى حياة لا تطاق . زد على ذلك ان العادات تحتوى خلاصة خبرات الجنس البشرى ، وهذا ما يضمن لها تأييدا واستمرارا، حيث ان كل فرد لا يستطيع ان يعول على خبرته المحدودة وحدها .

وينبغى على اية حال ان نوجه الأنظار الى أن مثل هذه الحجج لا تقيم العادة كمبدأ أخلاقى . فهى لا توحى باستنتاج ان ما هو اعتيادى فهو بالضرورة ولهذا السبب عينه صواب ، او أن العرف والقانون فوق النقد . وانما تقف هذه الحجج عند حد تأييد انه لابد من وجود بعض العادات والقوانين ، **وأن ثمة ما يعزز قيام العادة** كما هى ما دام الناس لا يتخلون عنها .

وفى وسعنا ان نمضى الى ابعد من هذه الحجج لنرى كيف أن العادة فى نظر الكثيرين تحدد ما هو صواب وهى بالتالى فوق النقد . فبينما يرى الطفل صوابا ما تراه امه كذلك ، يرى الكثير من الراشدين الصواب فيما يقضى به العرف وما تمليه العادة . ومن الميسور لنا تفسير ذلك حين ندرك أن كل من يتبع أخلاق العادة يأخذ بالأمر ويسلم به دون نقد له ودون تفكير أو روية . فليس أيسر ولا آمن من القول بأن أخلاق العادة هى المبدأ الأخلاقى على الحقيقة . ولا يترتب على هذا ان البدائيين وغير المتعلمين فقط يقنعون فى حياتهم بأخلاق العادة ، بل ايضا معظم الناس على اختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم .

وينبنى على ما تقدم اننا لم نعد نسأل ما هو الصواب ؟ بل ان يأتى سؤالنا : ما هو المعتاد ؟ ولعل ابرز ما يوضح هذا ، ما كان متبعا فى بعض المجتمعات الغابرة التى كانت تميل الى الأخذ بمبدأ المسئولية الجماعية . فكان لا مفر من القضاء على الدنس الناجم عن خرق العادة بالعقوبة الرادعة سواء بالاقتصاص من الفرد الذى انتهك القاعدة او بالتنكيل بأى فرد آخر من المنتمين الى ذات الأسرة أو العشيرة ، « فاذا تعذر العثور على المذنب فليلحق الثأر ابنه أو اخاه او ابن عمه .. الخ » . **فليس هنا اعتبار للعدل فى ذاته وانما العادة وحدها هى النبراس المتبع .**

وفى مستوى فكرى أعلى سرى الاعتقاد بأن العادات والقوانين فى المجتمع مفروضة فرضا الهيا ، ويترتب على ذلك **أن انتهاك النظم الالهية**

يؤدى الى ان تحل اللعنة لا بالعاصى فقط بل بجماعته بأسرها . وفى أساطير « هوميروس » نلاحظ أن وظيفة العادة تتمثل فى عملها كمبدأ أخلاقى ، بيد أنها معززة بقوة عليا خارقة للطبيعة . فما دامت القوانين من صنع الآلهة تحتم أن ننصاع لها آمنين ، فهى تهدينا وترشدنا فى اتخاذ قراراتنا وفى العمل على هداها دون ما اعتبار آخر .

وفى اطار ديمقراطى فى أثينا القديمة فى القرن الخامس ق.م. بدا متناقضا للناس أن يؤمنوا بأن للقوانين سلطة الهيه ، بينما هم يضعونها بأنفسهم بالاقتراع ، ويبدلون ويعدلون فيها كلما عن لهم ذلك . ولقد كانت تلك البيئة المتفتحة ايذانا بنشأة الأخلاق كفهم واقتناع ، اذ لم تتهيأ الفرصة من قبل للنظر فى التمييز بين الصواب والخطأ حين كان الناس يتبعون العادة اتباعا أعمى ، كما لم تتهيأ تلك الفرصة أيضا حين كان الناس يظنون أن العادة من صنع الآلهة . ولكن حين بدأ الناس ينقدون فى وعى قواعدهم الاجتماعية ، كان فى وسع مفكر **كسقراط** أن يدير الحوار حول طبيعة الصواب والفارق بين العدالة واللاعدالة .

وتزودنا شخصية سقراط بالمثل الكلاسيكى لنقد أخلاق العادة . ونلمس روعة الموقف السقراطى فى محاورة « أوطيفرون » «لأفلاطون»: ففيها نجد « سقراط » قد عقد العزم على أن يقف فى جانب القانون والعادة على أساس انهما يمثلان خبرة الجنس ، وأن بعض العادات ضرورية لاستمرار البقاء . وقد أثبت الحكيم اليونانى مدى احترامه للقانون بأن آثر ان يلقى الموت على أن يعصى قوانين « أثينا » بالهروب من السجن حين أتاح له تلاميذه السبيل الى ذلك . وهو يلح رغم هذا على القول بأن وجود عرف متبع أو اصطلاح أو قانون ، ليس دليلا على كونه صوابا أو حقا . وانما ارتأى أن من واجبه كمواطن أن ينقد دون هوادة وفى مثابرة ودأب العادة والقانون ، وبهذا النقد وحده يمكن تحقيق الاصلاح المنشود . فاذا سلمنا بأن هناك عادات ذميمة لما أمكن للعادة أن تكون مبدأ أخلاقيا .

ونخلص من هذا بأن العادة والعرف والقانون معا أو كلا على حدة لا تزودنا بمبدأ أخلاقى أو مبادىء أخلاقية فى وسعنا أن نذود عنها . فمنذ أيام سقراط وقد عرفنا الكثير عن القوى التى تشكل التشريع وعن المؤثرات التى تؤثر فى تكوين العادة وقد تعلمنا الى الحد الذى لا نستطيع معه الاعتقاد بأن كل ما هو معتاد أو مشروع قانونا فهو على هذا حق وصواب . وليست هذه تعلة لكى نضرب صفحا عن القوانين ولا نعبأ باحترام العادة ، ومثل سقراط خير شاهد على هذا .

مأزق المسئولية الأخلاقية :

وثمة مأزق يواجهنا حين نتصدى للمسئولية الأخلاقية باعتبارها حجر الزاوية فى الوعى الأخلاقى . فالعلم الطبيعى يستند الى المسلمة القائلة بأن ثمة اتساقا فى الطبيعة ، مما يترتب عليه أن لكل حادثة علة . والقانون العلى لازم الدلالة على أن الأشياء تحدث كما تحدث لأنها تلزم أن تحدث على نحو ما حدثت . هذا هو التفسير التقليدى للعلية : ان الأحداث يربط بينها بالضرورة علاقة العلة والمعلول ، ومن ثم ، فما دمنا نعلم كل الشروط السابقة لحدوث شىء فاننا نتنبأ بالحادثة فى يقين ما دمنا لا نخطىء الاستدلال .

وعند القائلين بالجبر أن اختيارات الانسان وأفعاله لا تستثنى من السياق الطبيعى . فان هذه الأحداث لها عللها المحددة لها ، ومن ثم يمكن التنبؤ بها نظريا من معرفة هذه العلل ، ولكن هذا يفضى الى نتيجة غريبة فى الأخلاق . فاذا كان اختيارى محددا من قبل ، فانه لا يستقيم مع هذا مؤاخذتى على ما افعل او اطرائى عليه واعتبارى بالتالى مسئولا ، ما دام لم يكن فى مستطاعى أن أختار غير ما اخترت . **ويترتب على هذا أنه اذا كان القول بالجبر صحيحا ، لاستحالت المسئولية الأخلاقية .**

يقابل هذا افتراض أن بعض اختياراتنا لا تحددها شروط سابقة وبالتالى لا يسعنا التنبؤ بها طبقا لتلك الشروط . فهناك اذن اختيارات غير محددة وحرة . واذا كان الأمر

كذلك لما كان قانون العلية عاما وكليا ، ما دام ثمة نوع خاص من الأحداث ــ أعنى الاختيارات الانسانية ــ يفلت من نطاقه . والتسليم بهذا الافلات الخاص للاختيارات الانسانية من القانون الطبيعى هو ما ندعوه حرية الارادة . **وحرية الارادة ــ بمعنى الاختيار غير المحدد ــ هى التى تهيىء للمسئولية ، لأنه لو كانت الاختيارات محددة لما استطاع الناس أن يكونوا مسئولين عن أفعالهم . وأنصار الحرية لا ينكرون أن بعض الاختيارات تتحدد ، ولكنهم يلحون على أن بعضها الآخر لا يتحدد ، وأننا مسئولون فقط بقدر ما تكون اختياراتنا حرة بهذا المعنى .**

هذا الموقف يتسق تماما مع ما يكشف عنه الاستبطان . فنحن كثيرا ما نشعر بأن اختياراتنا تدفعنا اليها وتلزمنا بها الملابسات التى تكون فوق طاقتنا وتفلت من زمام ضبطنا . وقد يحدث ازاء الجهل بالملابسات أن يأتى الاختيار خبط عشواء. ولكنا فى حين آخر نعتقد أننا نختار اختيارا حرا ، وأننا مهيأون لتقبل المسئولية كاملة عن اختياراتنا ، فنحس بالبهجة والراحة اذا جاءت فى جانب الصواب ، وبالألم والذنب اذا مالت الى جانب الخطأ .

وتنشأ مشكلة حين نبحث متسائلين ، ما هى الاختيارات التى نكون مسئولين عنها ؟ ومن المؤكد أن كل من يعتقد فى الاختيار غير المحدد ، شأنه شأن أى شخص آخر ، يفترض أن الناس مسئولون بقدر ما استقرت لهم سمات وخصائص وطباع يمكن الارتكان اليها . أما الاختيار غير المسئول فهو الاختيار العسفى ، لأنه لا يتسق مع طابع شخصية من قام به ، أو لأن المختار نفسه غير مسئول وليست له شخصية مستقرة. مثل هذه الاختيارات تأتى نتيجة الانفعال أو الاثارة ، ومن الممكن ــ وان كان هذا شاقا ــ ان نكشف عن أسباب الانفعالات والدوافع . ان السمات المستقرة والمسئولية الشخصية بقدر ما لا تنجم عن الميول الموروثة ، هى نتيجة للبيئة وللتنشئة الاجتماعية . ومن هنا تستهدف التربية تكوين شخصيات خيرة .



ولننظر الآن فى موقف أنصار الحرية . فالاختيارات المسئولة هى على الدقة الاختيارات التى يمكن التنبؤ بها باعتبارها ناجمة عن سمات مستقرة للشخصية ، وهى بدورها يمكن تفسيرها باعتبارها ناشئة عن الوراثة والبيئة .

أما الاختيارات غير المسئولة فهى أقل خضوعا للتنبؤ ، وهى نتيجة دوافع مباغتة ، وعلى ذلك فصلتها بشخصية المختار صلة أقل ، وصلتها بالملابسات المباشرة للاختيار صلة أوثق . والاختيار المطلق الذى لا يمكن التنبؤ به هو اختيار ليس له علاقة بالحالة التى حدث فيها أو بشخصية المختار . ولما كان غير محدد بأية علة سابقة فانه ليس له علاقة حتى بالدوافع . أرأيت الى من يوكل اختياره الى لعبة الحظ والقرعة ، فمثل هذا الشخص لا يمكن أن يكون مسئولا عن اختيار اتبعت فيه هذه الطريقة ومع هذا فالاختيار يتم هكذا اذا لم يكن على أى نحو محددا ومسببا . **ويترتب على هذا بالطبع أن عدم التحدى لا يتلاءم مع المسئولية الأخلاقية .**

وهنا نصل الى أعمق أعماق المأزق : فاما أن تكون الحرية أو الجبرية هى الصحيحة وفى كلتا الحالتين تلوح المسئولية الأخلاقية متعذرة . وعلينا من ثم أن نواجه الموقف الشاذ الذى يفضى بنا اليه هذا التحليل الجدلى : فما لم يكن ثمة تسليم بأن الناس مسئولون عن أفعالهم ، فلن يكون على الأرجح مكان للمبادىء الأخلاقية . ذلك لأن الأفعال المسئولة تنجم عن اختيارات مسئولة . بيد أننا لا يسعنا أن نأخذ شخصا على أنه مسئول عن اختياراته بقدر ما تكون هذه الاختيارات محددة بشروط سابقة عليها ، وذلك لأنه فى مثل هذه الأحوال لن تكون له هيمنة على ما ينشأ عنها . وكذلك لا نأخذ انسانا على أنه مسئول عن اختيارات ليس لها شروط سابقة محددة ، لأن مثل هذه الاختيارات لا علاقة لها بشخصية المختار ، فلن تكون من ثم اختياراته .

واذا اطرحنا هذا التحليل الجدلى ، ونظرنا الى أعماق التجربة الانسانية وتتبعنا تطور المجتمعات الانسانية واستشهدنا بالمواقف البطولية الفذة التى يعتز بها التراث الحضارى ، فاننا لا نملك الا أن نقرر الحقيقة المرتبطة أوثق ارتباط بطبيعة الانسان كانسان : **ان اغفال الحرية الانسانية يفضى الى اعتبار الأفراد تروسا فى آلة أو وحدات فى قوائم احصائية ، وهم ليسوا بالفعل كذلك . فكرامة الانسان تتمثل فى قدرته على الاختيار الحر . وعلى أساس الاقرار بهذه الحقيقة والاعتزاز بتلك القدرة يمكننا أن نتمثل الناس مبدعين للغايات ومشكلين للأهداف وصانعين للحياة .**

محمد فتحى الشنيطى

وانما أشرت بهذا العنوان الى عالم من أنبه علمائنا ، ومفكر نافذ البصر صادق البصيرة ، هو الدكتور جمال حمدان ، الجغرافى الذى مس الجغرافية بعصاه السحرية فاذا هى أداة فكرية تعالج لنا أهم موضوعاتنا السياسية والاجتماعية خطرا ، معالجة تطالعها وأنت فى عجب من هذا الأفق الفكرى الفسيح ، وهذه القدرة على ربط الأفكار والأحداث ، حتى لكأنك ترى التاريخ البشرى وقد انحصر أمام عدسة ميكروسكوبية تريك الدقائق كلها بنظرة واحدة ؛ ولئن كانت هناك الكتب التى تقع فى مئات الصفحات ، لكنها تلخص فى صفحة واحدة أو صفحتين ، فهنالك كذلك من ضروب الكتابة ما يستحيل عليك أن تلخصه بغير افتئات شديد على الأصل المكتوب ، ومن هذا القبيل ما يكتبه لنا الدكتور جمال حمدان فى مقالاته وفى كتبه ؛ ففى كل عبارة من عباراته — لا أقول فى كل صفحة ولا أقول فى كل فقرة من صفحة — بل أقول فى كل عبارة من عباراته فكرة مكثفة ، وطريقة جديدة فى الكتابة ، وصور أخاذة لامعة ، ومفارقات ومباينات ومشابهات تلفت نظرك الى المادة المكتوبة فتطيل عندها الوقوف ؛ ليست قراءتك لكتابات الدكتور جمال حمدان هى من قبيل الانطلاق بسيارتك فى طريق متشابه المناظر ، بحيث اذا فاتتك نظرة هنا فتكفيك وتغنيك عنها نظرة أخرى هناك ، لأنه يقدم لك فى كل خطوة مزدحما من المشاهد ، حتى لتتردد عند كل خطوة قائلا : كيف أتركها الى ما بعدها ولم أوفيها بعد حقها من التفكير والتأمل ؟

اننى لشديد الاعجاب بهذا العالم الأديب الباحث ، بل ان عجبى منه

وهذا الجغرافى العجيب

لأشد ، كيف أتيح لانسان ان يحول مادة تخصصه الأكاديمية الجامعية مثل هذا التحول الذى يستخدمها به فى ميادين هى من صميم الحياة الجارية فى أعلى مستوياتها ؟ وقد كان آخر كتاب له هو « استراتيجية الاستعمار والتحرير » يعطينا به الأبعاد التاريخية للمشكلاتالسياسية الحادة فى يومنا هذا ، وهو فى الوقت نفسه يحدثك بلغة الجغرافيا ؛ ولم لا ؟ أليست حقيقة الأمر — كما يقول فى مقدمة كتابه — هى « أن التاريخ هو معمل الجغرافى .. وليس التاريخ الا جغرافية متحركة ، بينما أن الجغرافية تاريخ توقف .. » ..

انظر اليه فى أول فصول الكتاب، وهو فصل يتحدث فيه عن الاستعمار فى العصور القديمة ، كيف يلخص لك المنظر بضربات عميقة من فرجونه الملىء بالأصباغ الدالة المعبرة ، اذ يقول ان الصراعات الكثيرة عندئذ كادت لا تخرج عن صراع بين الرعاة والزراع ، لكن هذه المعادلة تتخذ أشكالا متباينة فى البيئات المختلفة ، « فهو اما صراع بين الرمل والطين، واما بين الاستبس والغابة ، او بين الجبل والسهل » .. لكن هذه الصراعات على اختلاف أشكالها هى فى النهاية صراع بين بر وبر ، أى بين أشباه لا بين أضداد ، فاذا ما تقدم الزمن ، دخل مسرح التاريخ ضرب آخر من الصراع بين الأضداد، هو الصراع بين البر والبحر ، بين الفلاحين والملاحين ، ويأخذ المؤلف فى تفصيل ذلك كله بعمق وشمول .

ويأتى الفصل الثانى عن العصور الوسطى ، وهنا يقف بنا وقفة عند الدولة الاسلامية العربية ، يحكى لك عنها ما يملؤك أنت المسلم العربى فخرا وزهوا ، لأنه يميز لك بين هذه الحالة الفريدة وغيرها من حالات التوسع ، فبينما الدولة الاسلامية العربية توسعت لتحرر ، فان غيرها من الحالات قد توسع ليستغل ويستعبد ، وليس الحديث هنا حديث الخطيب الذى يسعى الى اثارة مشاعرك القومية ، بل هو حديث العالم الذى يقيم بناءه على الوقائع والمقارنات العلمية الصحيحة، فهو يتحدث عن الدولة العربية كيف جاءت جامعة للقوتين : قوة البر وقوة البحر ، فكانت — على حد تعبيره — قوة « أمفيبية » تضع قدما فى الماء وقدما على اليابس .

وماذا أقول فى سائر فصول الكتاب الأربعة عشر ، التى أخذت تتابع الاستراتيجية الاستعمارية عصرا بعد عصر ، فتريك منها أشكالا والوانا : فهذا شكل منها ظهر فى عصر الكشوف الجغرافية ، وذلك لون منها أظهره الانقلاب الصناعى ، وهذا وهذا وذلك الى أن تبلغ عصرنا — عصر الانقلاب النووى .. اننى لأخلص الى قارئى أشد اخلاص، حين أطلب منه — بل أطالبه — بأن يقرأ هذا الكتاب ، وسيرى كيف يستطيع كتاب واحد أن ينقله من أفق الى آفاق .



الفن وعلاقته بواقع المجتمع

مجاهد عبد المنعم مجاهد

لعلنا اذا تتبعنا تاريخ فلسفة الجمال نجد أن المشكلة الرئيسية لدى كل فيلسوف جمالى هى مشكلة صلة الفن بالواقع .. قد يتناول فيلسوف الجمال مشكلة التذوق أو مشكلة الابداع أو مشكلة البطل فى العمل الروائى أو مشكلة الشكل والمضمون فى العمل الفنى – لكننا اذا دققنا فيما يقوله كل فيلسوف جمالى فى أى من هذه المشكلات ، نجد أن القضية المحورية لديه هى قضية علاقة الفن الواقع .. نجدها بدء من **أفلاطون** الذى ذهب الى أن الفن نقل للواقع الذى هو نقل لعالم المثل الى **تشيرنيشفسكى** الذى ذهب الى ان الفن تعبير عن الحياة **الى أرنست فيشر** الذى يذهب الى أن الفن باعتباره رؤية عميقة للواقع أو لازم لتغيير العالم .. ولعل **نيدوشيفين** فى كتابه « **علاقة الفن بالواقع** » لم يعد الصواب عندما قال ان القضية التى تقسم الفلاسفة الى معسكرين هى علاقة الفكر بالواقع : **معسكر المادية ومعسكر المثالية** ، فان علاقة الفن بالواقع ستقسم علم الجمال الى معسكرين: معسكر الواقعية ومعسكر التجريدية .. واذا كانت هذه العلاقة ترد ضمنا فى كتابات فلاسفة الجمال الأقدمين فانها تظهر صراحة لدى المحدثين حتى من عناوين كتبهم : « الفن والمجتمع » لهربرت ريد ، « علاقة الفن الاجتماعية »

- **الفن الواقعى هو الفن الذى يعكس تاريخ زمانه فيمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الذى يعدون هم جزءا منه .**

- **فى كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وفن أقل واقعية ، غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو التطور الجديد وأساس التقدم التالى للفن .**

- **كل خطوة فى اتجـاه الواقعية انما هى غزو لعالم جديد للجمال.**

لبليخانوف ، « التـاريخ الاجتماعى للفن » لهوسرل ، « الواقعية فى الفن » لسيدنى فنكلشتين الذى تتناول جانبا منه وهو حديث المؤلف عن نشأة الفن وارتباط هذه النشأة بالعمل وما ترتب على هــذا من تولد الحاسة الجمالية لدى الانسان ..

منهج الفلسفة المادية

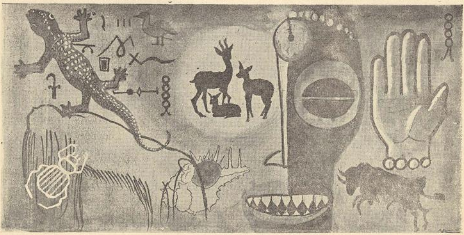
وسيدنى فنكلشتين من المفكرين القــلائل المعاصرين الذين يركزون على دراســة المشكلات الجمالية والفن بمنهج محدد هو منهج الفلسفة المادية غير أنه من القلائل أيضا الذين لا يصرخون فى كتاباتهم .. ولعلنا نتبين نغمته الهادئة فى عبارة أوردها فى تصديره لكتابه « **الفن والمجتمع** » فقد ذكر فيها ، لا أقدم هذا الكتاب كمحاولة تقال فيها الكلمة الأخيرة عن طبيعة الفن ، بل بهــدف فتح باب الأسئلة أكثر منه غلق هذا الباب » . .

ليس الفن الواقعى عند فنكلشتين هو الفن الذى ينقل الواقع نقلا فوتوغرافيا .. بل هو ذلك الفن الذى يتبين ما هو ناهض ومتقدم لدى الناس فى حقبة من الحقب ويعبر عن هذا النهوض وذلك التقدم .. وعلى هذا **فالفن الواقعى هو الفن الذى يعكس** تاريخ زمـانه ، **فيمنـح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع** الذى يعدون هم **جزء منه ، ومن ثم فانه يخلق شــعورا** بالقربى فيما بين **الناس الذين لهم حيوات ومشكلات** مشتركة . وعلى هذا ففى كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وفن أقل واقعية ، غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو التطور الجديد وأساس التقدم التالى للفن .

وفى رأى فنكلشتين أن الفن الواقعى والجمــال متشابكان . وتكمن القوة النــوعية للفن فى قدرته على تحريك الجماهير وتثقيفها وترتبط هذه القــوة النوعية بالاحساس بالجمال . والاحساس بالجمال ليس شيئا جامدا ظل يعيش دون تغير فى جميع الأزمان . وتاريخ الفن يبين أن مفاهيم الجمال كانت تتغير دائما على طول المدى مع الاحساسات المتطورة الدائمة للناس فى المجتمـع ومع ادراكهم المتزايد بخصب العالم الخاص بهم . **وكل خطوة فى اتجاه الواقعية انما هى غزو لعالم جديد للجمال .** ولا شك أن الأعمال الفنية هى من انتاج فنانين أفراد ، غير أن الفن نفسه هو جزء من الحياة الاجتماعية . الفن نفسه عبارة عن عمل ما هو ذى مستوى رفيع لا يهدف الى انتاج الضروريات المباشرة للحياة كالمأكل والمأوى . غير أن المعرفة ذاتها من جانب الفنان لما هو عليه ولما هى عليه حياته انما هى أمور تتوقف على ديناميات العمل Labourprocess التى تجعل المجتمـع نفسه حيا ومتغيرا . فاذا اردنا أن نجد مفتاحا يلج بنا الى طبيعة الفن والجمال فعلينا أولا أن نفحص العمـل من حيث هو عملية ..

العمل بين الانسان والطبيعة

العمل ـ فى رأى **كارل ماركس** ـ عملية يشترك فيها كل من الانسان والطبيعة ، فيها يبدأ الانسان من تلقاء نفسه ينظم ويسيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة . فهو يضع نفسه مقابل الطبيعة على أساس أنه قوة من قواها ، وهو يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ، ورأسه ويديه ، والقوى الطبيعية لجسمه ، لكى يتملك



منتجات الطبيعة بشكل يتفق مع احتياجاته . وهكذا خلال اشتغاله على العالم الخارجى وتغييره اياه انما يغير فى الوقت نفسه طبيعته . فيطور قواه ويرغمها على ان تسلك وفق تأثيره .

العمل اذن ـ من حيث هو عملية ـ خلق ، فهو يبدل الطبيعة بدءا من أول صناعة الاداة الى أشد منتجات الحياة الصناعية الحديثة تعقدا . والانسان من خلال تغيير الطبيعة انما يتعلم من المجتمع كل شيء يعرفه عن تكوين الطبيعة وقوانينها وكيف يمكن استغلالها من اجل المزيد من تغيير الطبيعة : فقد علمت أولى اداة من الحجر الناس صفات الأنواع المختلفة للحجر . وقام العمل ـ باعتباره عملية ـ بتغيير الناس وذلك بتطوير مهاراتهم « وقواهم المستكنة » ؛ بل والحواس نفسها . وهكذا كتب ماركس : « **ان تشكيل الحواس الخمس هو من عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن** » .

يمكننا أن نجد فى هذه الرابطة العضوية بين العمل من حيث هو عملية وتطور الحواس مفتاحا للسبب الذى من أجله يبدو الجمال « **عديم النفع** » للغاية ، و « **غير عملى** » بالمرة ، ومع هذا ينبع من أوجه النشاط الأساسية للحياة . فالحواس المحدودة بالاحتياجات العملية المحض ليس لها الا معنى ضيق . فالانسان المطحون البائس المضطرب ليست لديه قابلية لتذوق أجمل المسرحيات ، وتاجر المعادن لا يرى سوى ما لها من قيمة فى السوق ولا يرى جمال المعدن وأصالته . وعلى هذا فان اضفاء الطابع الموضوعى Dbjectivi zation على الوجود الانسانى بطريقة نظرية وعملية أيضا يعنى جعل حواس الانسان انسانية ، وبالمثل يخلق الحواس الانسانية المتطابقة مع الغنى المتسع للحياة الانسانية والطبيعية .

ليست الحواس مجرد « ثقوب » فى الجسم من خلالها تصب « الاحساسات » . فهى ـ أولا وقبل كل شيء ـ أفعال للطبيعة تقع على الجسم . وهى أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللمس واستخدام الأشياء وتغييرها . ومن نافلة القول أن نذكر اننا لا نستطيع أن نرى ما لم ننظر . وكلما ازددنا بمعرفة ازددنا رؤية وكلما ازددنا عملا كلما ازدادت حواسنا نفسها تطورا خلال مثل هذا العمل ..

موضوعية الوجود الانسانى

ان « **اضفاء الطابع الموضوعى على الوجود الانسانى** » يعنى أولا تعلم ما هى عليه الطبيعة حقا خلال تشكيلها وتغييرها . وخلال النشاط العملى يتكشف الانسان أنها شيء موجود مختلف عن البشر لها قوانينها الخاصة . وخلال العمل يولد الناس الكلمات والأصوات الموسيقية



والعبارات والصور . وهذه هى « صور » images الطبيعة . فكلمة « غزال » هى صورة لغزال من خلق الانسان ، تماما كما أن صورة غزال هى صورة لغزال من خلق الانسان .

ويجب أن ننوه هنا بأن هذه الصور ليست مضاعفة للطبيعة أو « نسخا » لها عديم الجدوى . فهذه الصور هى ابداعات من جانب الانسان تجسد بشكل محسوس ملموس التصورات عن الطبيعة والوعى بها . **ومن ثم تمكن الناس أيضا من التفكير فى الطبيعة** . وهى تأخذ شكلا موضوعيا مثل الحديث أو الصورة فى الرسم ، ومن ثم تمكن تفكير انسان ما أن يتصل بتفكير انسان آخر . انها تصبح ملكية اجتماعية عامة . وهى أيضا شكل من أشكال « **جعل حواس الانسان انسانية** » بجانب أنها شكل من أشكال « خلق الحواس الانسانية » متطابقة مع الغنى المتسع للحياة الانسانية والطبيعة .

لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : **الشكل الأول** هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسلحة . لقد تم شحذ الأحجار وتشكيلها لملاءمة الحاجة الانسانية . وكانت صناعة الفخار أحد الانجازات الكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الانسان .

أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية ، وقد ظهر هذا الشكل أيضا فى العصر الحجرى القديم : والعادات العملية السحرية فى المجتمع



المشاعى البدائى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة اعتقادا بأن المحاكاة تمنح الانسان قوة للتغلب عليها . ومن اقدم هذه العادات العملية السحرية الخاصة بطقوس دفن الموتى وهنا تقوم بدايات تشييد الأهرامات العظيمة والقبور والمعابد فى مصر القديمة والصين والهند . وفى الحياة البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصيد ، فتقلد حركات الحيوانات التى سيتم صيدها كما تقلد اجراءات الصيد نفسه . وقد نشأت ـ كجزء من هذه الطقوس ـ رسومات الحيوانات فى الكهوف فى فترة ما قبل التاريخ ، وهى رسومات تحاكى ـ لأسباب متعلقة بالسحر ـ الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفسه . ومع تطور الزراعة نشأت الرقصات الخاصة بطقوس السحر أحيانا لمحاكاة أعمال الجنس أو عملية الموت والميلاد أحيانا أخرى ، وذلك ايمانا بأن هناك علاقة بين مولد البشر وتجدد خصوبة التربة .

يقوم جمال الأوانى الفخارية فى أنها الطبيعة وقد تحولت كلية الى صورة للنشاط الانسانى أو بلورة للفكر الانسانى . وقد تشكل كل جزء منها وفق فكرة عن الاحتياجات الانسانية . وربما بدأت الأشكال الاولى للفخار كمحاكاة لأشياء منتقاة من الطبيعة مثل قوقعة على شكل بيضة أو على شكل قرع عسلى أو على شكل حفنة كفين . غير أن اعادة خلق هذه الأشكال بمواد مختلفة مثل الصلصال وحده مع مهارات اليد والعين يعد خطوة جديدة . فليست هناك مهارات جديدة تتطور بالفعل فحسب ، مثل الشعور بالاستخدام الملىء بالحساسية ازاء الصلصال ، بل تنشأ أيضا امكانية تخيلية للأشكال المختلفة عن الأشياء الموجودة فى الطبيعة . **فالتخيل الخلاق هو معرفة ما هو ممكن ، وهو يصدر عن الظروف الحقيقية للحياة والمشكلات التى تنشأ حتى يتم حلها .** ومن هنا ينشأ تنوع للأشكال وقد تم تصميمها من أجل الطبخ والاكل والشرب والنقل وحفظ البذور والزيت والماء . وكل شكل من هذه الأشكال هو شكل مختلف يمثل فكرة محسوسة عن الاحتياجات الانسانية وحل للمشكلات .

الجمال والشعور الانفعالى

ولكن ، ماذا بشان الشعور الانفعالى الذى يولده الجمال ؟ يمكن النظر الى هذه المسألة على أساس ان هذه الأشكال تمثل أيضا من الناحية التاريخية خطوة نحو الحرية . **فالحرية تقوم فى معرفة قوانين الطبيعة وفى الامكانية التى تقدمها لتجعلها تعمل بطريقة منسقة تجاه غايات محددة . وتقوم الحرية فى السيطرة على أنفسنا وعلى الطبيعة الخارجية .**

ان صناعة الفخار فى الحياة البدائية لم تكن مجرد حرفة ثانوية كما هو الحال اليوم ، بل كانت قفزة من القفزات الكبار فى التسيد على الطبيعة ؛ والأمر كذلك بالنسبة للجانب السحرى من الفن البدائى . ولقد كتب **فرانز بوس** فى كتابه « **الفن البدائى** » : « الرسم التخطيطى لطفل من الأطفال انما يعبر عن صلاة من أجل صحة الطفل ؛ وصورة الغزال من الغزلان هى صلاة من اجل النجاح فى الصيد » .

وهذه الرسوم هى أيضا منتجات العمل من حيث هو عملية ؛ انها ثمرة من ثمار المهارات المتشابكة للصيد نفسه . وأكبر شىء لافت للنظر فى الرسوم القديمة واقعيتها أو أمانتها بالنسبة للحيوان الواقعى . غير أن هذا الرسم الخاص بالثور المرسوم فى كهوف آلتاميرا فى أسبانيا له خطوط خارجية ليست للحيوان الحقيقى . وبعنى انجاز هذه الخطوط الخارجية أو الرسم أن هناك مهارات متطورة للغاية . وهناك أيضا تكرارات للخطوط المنحنية وتماثلات Symetries فظهر الحيوان مقسم الى خطين منحنيين يكادان يكونان متماثلين تماما ، خط منحن يمتد على كتف الحيوان والآخر يمتد الى المنطقة التى يبدأ منها الذيل . والذيل نفسه تكرار لهذا الخط المنحنى وكذلك الردف ـ ويتم رسم هداب الشعر على الكتف والرأس والصور بالتكرار الموقع نفسه للخطوط الصغيرة . والأقدام الامامية والخلفية هى تكرارات دقيقة لكل منها . وتكون الأرجل الأربعة ركيزة مع وجود دفعة خلفية للردف والذيل توازن الدفعة الأمامية للكتفين والرأس . وهكذا نجد فى هذا الرسم مهارة متطورة قائمة

على أساس الأصابع واليـــد والعين وقائمة أيضا على اكتشاف الصفات النوعية الخاصة بالمواد مثل الطـــلاء واسطح الحوائط والقفزة الكبرى فى القدرات التى تمثلها المقدرة على الرسم وتحويل الجسم المستدير الى خط ، ومن ثم يتم اعطاء شـــكل موضــــوعى لما اكتشفته العين والعقل . وليست نماذج الخط المستقيم منه والمنحنى تصميما تجريديا متعسفا أو « **شكلا خالصا** » مفروشا على الطبيعة . فهذه النماذج مع فن الرسم نفسه هى امكانيات مســـاعدة على الرؤية وعلى ارهاف الادراكات الخاصة بالعين والعقل انها صــــناعة فنية artifice تتيح تحليل الشكل الحقيقى للأشياء تحليلا يحتوى على مزيد من الفهم . ويكمن جمال هذا العمل فى تفتحنا على الغنى الحسى للحيوان كما سجلته مهـــارات الرسم . ولا يمكن أن يحدث هذا التفتح الا عندما لا يعـــود الناس خائفين من الحيوانات فحسب ، بل عندما يصبحون هم أيضا قادرين بدورهم على صيد الحيوانات والتسيـــد عليها ..

الفن والعمــل

الفن اذن فى المجتمع البدائى مرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل من حيث هو عملية والذى يكون النسيج الكلى للحياة الاجتماعية . لكن ليس كل انتاج مادى للعمل من حيث هو عملية له صفة فنية ويمكن فى الحياة البدائية اكتشاف الاختلاف بين الأشياء التى ينتجها العمل من حيث هو عملية وتلك الأشياء التى تنتجها صفات أكثر ابداعا ..

ينقسم العمل من حيث هو عملية الى ثلاثة عوامل : **الفعالية الشخصية للانسان ، أى العمل نفسه ؛ ومادة ذلك العمل ؛ ووسائله** . والفعالية الشخصية للانسان هى بالطبع عامل حاسم فى الفن وهى تمكننا من فهم شكله المنجز . والأعمال الخاصة بالنفـــع والاستخدام والفن التصويرى هى نتاج الحــركات البارعة والمتحكم فيها للأيدى عندما ترشدها العين والعقل . وهى ذات ايقاع شأنها فى هذا شأن جميع أوجه النشاط الجســـدية . ويشرح **فرانز بوس** كيف تظهر تصميمات الأوانى الفخارية وأشكالها الى حيز الوجود خـــلال الحركات الايقاعية للذراع واليد فى صب الصلصال طبقة فوق أخـــرى ، ثم من خلال العلاقات التبادلية لليد وعجلة صـــناعة الفخار . وهكذا تصبح الايقاعات الخاصة بحركة الجسم التى يتحكم فيها الايقاع المصور للفن هى الايقاع الخاص بالخطوط والأشكال المتكررة بعـــد أن تقرأها العين . وبالمثل فان الشكل المنحنى للفخار هو نتاج حركة اليـــد فى علاقتها بقابلية المادة للانطراق وصلابتها كما هو الحال فى الصلصال . واذا كان هناك عدد كبير من الأعمـــال فى الفن البدائى يعد تكرارا تقليديا لمجموعة من التصميمات فان هناك بعض الأعمال تنشأ فيها من خلال دور الخلق نفسه مشكلة جديدة ، وتتطلب حـــلا وتتولد مهارات وحساسيات جديدة : فتستيقظ « القـــوى المستكنة » التى تتبلور فى العمل المنجز . ان للنتاج صـــنعة فنية وتصبح الاكتشافات الجديدة ملكية دائمة للعامل . ويكون الفرح بايقاظ القوى المستكنة واكتشاف الحقيقة التى تمكن الناس من أن يعيشوا بشكل مختلف **والشعـــور بارتفاع منزلة الشخص هو أساس الانفعال الجمالى** .

وما تعلمه المبـــدعون فى عملية الانتاج وفى الشكل المنجز ، انما يعلم الآخرين ويهذب حواسهم . ويمكننا أن نقول ان الانسانية علمت نفسها خلال الانجازات الفنية لصناعة الفخار جمال الخط المنحنى البسيط والمعقد . ولم تعد هناك الصفات قابلة للقياس نظرا لأن الانســان نفسه هو المقياس وهو يفرض وجـــوده على الطبيعة . ولقد كتب **ماكس رافائيل** عن الفخار البدائى المتطور : « لم يكتف الانسان بمحو علامات عمليات حرفته ، بل لقد نجح أيضا فى أن يجعل انتاجه يلوح كما لو كان قد صنع نفسه . والأشكال التى تحققت فيها الحاجة الانسانية تحققا كاملا عن طريق التخيل ومهارات العمل واكتشاف صفات المواد يمكن أن نسميها **الأشكال التقليدية** ، فهى أساس الادراكات الحسية التى تولدت فيما بعد بالنسبة للتماثل والتوازن والتناسب وجمـــال الخط المنحنى ، وهى تستمر وتتطور أكثر فى النحت والعمارة .

المسألة الحاسمة فى الفن اذن هى أن العمل من حيث هو عملية انما يتم وفق تخطيط وبطريقة واعية مما يجعله مختلفا عن تناول الحيـــوانات لغذائها أو بناء الطيـــور لأعشاشها ، أو نسج العنكبوت لخيوطه . والعمل الفنى



يمثل مستوى من الوعى أكثر رقيا حيث يقوم صراع بين مشكلة الحياة الانسانية التى تقتضى حلا والمهارات القاصرة التى انقضت . ومن خلال حل المشكلة تتولد معرفة جديدة تبتدى فى العمل المنجز . وتقوم الصنعة الفنية لبعض الأعمـــال المرسومة فى واقعيتها ؛ وبطبيعة الحال هى واقعية يحدها مقدار ما يمكن أن يعرف عن العالم الواقعى . فليست الواقعية فى الفن هى ما يحاول التجريديون أن يصنعوه بالمصطلح فيسمونه « المضاهاة » و « النقل الفوتوغرافى » و « النسخ الفج » فالعالم الواقعى يختلف دائما عما يتم التقاطه فى الفن من قبل . فالواقعية تضم دائما كيانا من الافكار عما هو جـــديد وكيف يتغير العالم او كيف يتم فهمه فهما أفضـــل . وما يحركنا فى هذه الرسوم البـــدائية برغم سذاجتها بالنسبة للمهارات التالية فى الفن ــ هو أنها تكشف أن « للفنان » عينا تلتقط الحياة الواقعية وهو يجسدها عن طريق مهارات يده .

ومشكلة الفن الرئيسية هى المادة أو « الخـــامة » التى هى « منفصلة » عن الطبيعة ويجرى الاشـــتغال عليها . ويبدو أن هذه الخامة فى حالة صناعة الفخار هى الصلصال ؛ وهى فى النحت الحجـــر أو الخشب أو البرونز ؛ وهى فى الرسم الطـــلاء وقماش اللوحات أو الخشب أو الحائط الذى يجرى الرسم عليه . غير أن الأمر لا يقتصر على هذا بل لابد من فهم خصائصها وما يمكن صنعه بها .

الانسان .. موضوع الفن

ان الموضوع الحقيقى للفن هو الانسان . ولكى نفهم فهما حقيقيا موضوعات الفن البدائية ــ مثل الأسلحة والأوانى الفخارية لا يجب ان ننظر اليها على أنها أشياء موضوعة فوق رف فى متحف . علينا أن ننظر اليها على أنها جزء من الحياة الانسانية الواقعية وأنها امتـــداد لعقل الانسان وجسمه وأن الناس كانت تستخدمها وأنها زادت من قدرتهم على أن يعيشوا الحياة . علينا اذن ان ننظر الى موضوعات الفن البدائية على أنها جزء من عملية أكبر تشمل صيد الحيوانات والسيطرة على قوى الطبيعة واكتشاف خصائصها وتحويلها لصالح الاستخدام الانسانى. الفن البدائى يرينا الانسان وهو يخـــرج الى العالم الخارجى المحيط به ويشرع فى تغييره ، ومن خلال هذه العملية يشرع فى اكتشاف امكانياته الانسانية .

ولما كان موضوع الفن هو الانسان فانه يفسر كيف ان الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا . فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التى يشترك فيها الجميع . **ان الفن يجسد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر أجمعين** ، **تلك الحياة الانفعالية التى تبدأ من الشعور بنمو الانسان** وتطوره وهو **يتغلب على العقبات** . ولما كان الانسان قد بث فى محتوى الفن الذى هو تفكيره فى الحياة شكلا موضـــوعيا ، فان الفن يصبح عامـــلا فى الحياة **الاجتماعية** ، يصبح جزءا من تربية المجتمع .

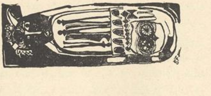
ولقد كان من المستحيل فى الحياة البدائية تحقيق العنصر الانسانى تحقيقا كاملا . فالعالم محاط بالغموض. وكان التفكير فى الحيـــوانات يجـــرى على أنها نسبة او أكثر من الأنسنة . كان يجـــرى التفكير فى الأشجار والنباتات والأرض والشمس والرياح والأمطار والأنهار على أنها اكثر انسنة من الانسان وأنها تجسد الأرواح التى تفوق الواقع الانسانى . وكان لابد للخطوات الأولى فى المعرفة أن تكون هى السيطرة الكاملة على مواد الطبيعة وفرض التشابه الانسانى على القوى الطبيعية . ولم يكن فى الامكان اتخاذ الخطـــوة التالية الا بعد الاكتشافات الفنية التى صاحبت نهاية الحياة الجماعية البـــدائية والزيادة العظيمة فى الانتاج والتنظيم الواسع المـــدى



للمجتمع ونهضة المدن . واذا جاز لنا القول أمكننا أن نقول ان العامل الانسانى قد دخل الآن مجال العمل الفنى ؛ **فالعمل الفنى هو ذات وموضوع على السواء .** فالعنصر الانسانى الذى درس من الحياة ، يظهر فى العمل الفنى على أساس انه « **المادة** » الحية الأساسية التى يجرى الاشتغال عليها وتبث فيها الحركة . ويظهر هذا فى أعمال فنية مثل تماثيل نحتت لبعض الأشخاص فى مصر ولوحات وأعمال الرسم والحفر الخاصة بالمقابر فى الصين والهند والنحت والرسم فى اليونان .

وعلينا أن نلاحظ تداخل وتشابك الأعمال الفنية الخاصة بالنفع المادى والأعمال الفنية الخاصة بالسحر. فقد كانت الأوانى الفخارية فى المجتمع البدائى تستخدم للاحتفاظ برماد الموتى . وتوضع فؤوس صغيرة حول الرقبة وذلك كتمائم سحرية . وفى العصر الحجرى الحديث حيث نجد تطورا هائلا للزراعة واستخدام الأدوات النحاسية ، اتخذت الأوانى الفخارية شكلا هندسيا معقدا من أشكال الزخرفة واتخذت أساليب تجريدية من الطيور والحيوانات والناس والشمس والسماء والماء والأرض . ويعد هذا انتقالا من الرسم الى الكتابة. وفى هذه الفترة نفسها بلغ الرقص الخاص بالطقوس الذروة . فقد أصبح الجسم الانسانى «**الخامة الجديدة**» التى تحول الى « شكل » جرى تنظيمه والتحكم فى حركاته. وليست الأقنعة وعبدت الأصنام . ولا يمكن تفسير التشكل الغريب الظاهر لهذه الأقنعة والأصنام بالنظرية التى تذهب الى أن الشعب البدائى « **رأى نفسه** » بهذه الطريقة او أن أفراد الشعب كانوا تكعيبيين وتجريديين سابقين لأوانهم . فلقد كان المفروض فى الأقنعة أنها تمثل قوة خارجية ومن ثم اكتسى الوجه والجسم الانسانيان شيئا من الشكل التجريدى وقد تشكلا أو تشوها او اقترنا بالملامح الحيوانية وذلك لمحاكاة القوة الغامضة التى كان يجرى البحث فيها عن القدرة مثل الموت والميلاد





وخصوبة التربة والرياح والأمطار والحيوانات والشمس. وعلينا أن نرى فى هذا الفن أيضا العنصر الانسانى . فهو الانسان وهو يحاول أن يتسيد على الطبيعة وذلك بأن يفرض ملامحه وجسمه على قواها التى لا يسبر غورها . **ان وظيفة الفن هى أن تعطى المجتمع وعيا بالعالم الذى هو فيه وبوجوده وامكانياته الحقيقية** . ويمكن للاسلحة والأوانى الفخارية البدائية أن تصبح فنا نظرا لأن هذه الأشياء كانت تمثل فى ذلك الوقت وظيفة أساسية للمجتمع كما كانت تمثل خطوة من خطواته الضرورية نحو الحرية. وبالمثل كانت السيطرة على الخصائص المادية الدقيقة للخامات ــ مثل الصلصال والخشب والحجر والمعدن ــ مرتبطة ارتباطا وثيقا بخلق الفن نظرا لأنها كانت وظيفة أولية للسيطرة على الطبيعة .

صراع الانسان مع الطبيعة

ولا تكمن قوة الفن السحرى فى المجتمع البدائى فى عقائده السحرية الخاطئة او فى أساطيره التى اصبحت اليوم خرافات . وانما تكمن قوته فى أنه فى هذه العقائد السحرية يقوم الاعتقاد فى أن البشر يستطيعون أن يتحكموا فى الطبيعة انه يمكن استخراج اكتشافات حقيقية مثل العناية بالنباتات وطبيعة الحيوانات وحركة النجوم وانصهار المعادن وتنظيم المجتمع حول مهامه الجمعية فيما يتعلق بالصيد والزرع والحصاد . لقد تسبب السحر فى مولد العلم ، غير أن العلم باكتشافه للقوانين الحقيقية للطبيعة وفحص العالم فى أبعاده الخاصة دون ما حاجة الى الخرافة هو نقيض السحر . وعندما تمكن العلم من طرد « **الأرواح** » وكذلك الجنيات وآلهة الطبيعة من الغابات والأنهار والسموات والنجوم ، انتهت حقبة من حقب الفن . وأخذ الفن على عاتقه العنصر الانسانى وتناوله بطريقة جديدة فدرسه انطلاقا من الحياة وبدأ ينظر الى الناس على انهم أناس والى العلاقات الانسانية

والمجتمع على أنهما واقعان يمكن استكشافهما وفهمهما دون ما حاجة الى الخرافة .

ان الفن لا يعيش الا فى شكل مجسد من الاعمال الفنية الفعلية وتصبح هذه الأعمال جزءا من الحياة الاجتماعية . والفن يقوم بعملية تعميم ولكن بطريقة مختلفة عن طريق العلم ، فان « **عموميته** » تكمن فى قوة صوره التى أبدعها الفنان لتلوح فى عين الرائين انعكاسا لحيواتهم . فاذا كانت القوانين العلمية تمكن الناس من تغيير العالم اجتماعيا بطريقة لا يقدر عليها الفن ، فان الفن يمكن الفنان من تحريك العديدين بتفكيره فى الحياة لأنه عمل محسوس يجسد الصور الانسانية بطريقة لا يقدر عليها العلم . وعندما تبرز الصورة الانسانية فى الفن وقد تحققت وتمت دراستها من الحياة بشكل كبير تكون هناك خطوة أبعد نحو الفن باعتباره فنا وهو أمر لم يحدث فى الحياة المشاعية البدائية بل فى المجتمع المنقسم الى طبقات متطاحنة .

نظرة ماركسية الى الفن

وهكذا تناول **سيدنى فنكلشتين** مسألة نشأة الحاسة الجمالية فربطها بالعمل الذى منه ظهر الفن الى خير الوجود ونما .. **وكانت نظرته نظرة ماركسية الى الفن** حيث أنه لا يوجد فن ماركسى بل ثمة نظرية ماركسية فى الفن كما ذهب **هنرى لوفيفر** فى كتابه « **مساهمات فى فلسفة الجمال** » .. واذا كانت كل نظرية جمالية كانت تعكس صورة من حدود المذهب وضيق آفاقه كما قال لوفيفر أفلا يجرنا هذا الى القول بأن نظرية فنكلشتين حبيسة هى الأخرى فى أبعادها ؟ ولكن ليس معنى هذا شجب نظريته ، بل قبولها كنظرية ضمن نظريات « **الأستطيقا** » التى ما زالت فلسفة للجمال ولم تتحول بعد الى علم.. لتكن نظرية تفتح باب المشكلة أكثر منها نظرية تغلقه ولنحاول نحن باجتهاد أيضا أن يظل باب المشكلة مفتوحا أمام الجهود البشرية لحل لغز الجمال .

مجاهد عبد المنعم مجاهد



لست أدرى كيف أكتب عن **الأستاذ أنيس منصــور** ، دون أن أتعرض لقائل يقول انه صديق يثنى على صديقه ؟ وذلك لأنى لا أجــد لى حيــلة ــ اذا أردت أن أكون صادقا ــ ســوى أن أبدى اعجابى وتقــديرى لهــذا الكاتب الأديب الحساس ؛ معتقدا أن أدب الأستاذ أنيس منصور ، **وان ظفر بالشــهرة التى هو جدير بها ؛ لم يظفر بعــد بالدراسة التى هــو حقيق بها ؛** وليست هذه الكلمة الموجزة عن كتاب صدر له أخيرا بعنوان « **ســاعات بلا عقارب** » الا حافزا ومثيرا لأن يضطلع دارس بهــذه الدراسة ، فللأستاذ أنيس طــريقة فى التفكير وطريقة فى التعبير لا يخطئهما قارىء منذ السطر الأول ، فماذا عسى أن تكون خصائصهما المميزة ؟

اننى لا أقرأ له شيئا الا وقد سرت نشوة فى كيانى ، كأنما هو زاد يزيد الحياة حيوية ، ولا فرق فى ذلك عنده بين موضوع وموضوع ان هناك وجــوها بطبعها عابســة جاهمة ، وهناك أخرى ــ بطبعها كذلك ــ مشرقة باسمة ، فاذا قرأت للأولين أو قرأت للآخرين ، وجدت الجهامة أو وجدت الابتسامة فيما تقرأ ، قد انتقلت من الوجوه الى السطور ؟ فمهما حاول أصــحاب الوجوه الجاهمة أن يتظرفوا فيما يكتبون ، ومهما حاول أصــحاب الوجوه الباسمة أن يصطنعوا تقطيبة الجبين ، فلن يفلح لا هؤلاء ولا أولئك فى محاولاتهم ، فسيظل القارىء يقرأ للأولين وهو مكتئب مثلهم ، ويقرأ للآخرين وهو فرح نشوان ، ولا علاقة لكل هذا بالمحتوى والمضمون ، فما أكثر ما يتجهــم الأولون عن غــير محصول ، وما أكثر ما يمرح الآخرون عن حصــاد غزير .

وصديقى الأديب المبدع الأستاذ أنيس منصور من هذا الصنف الثانى ، انه مشرق باسم ، فيبعثك على مثل اشراقه وابتسامته ؛ وهو يجــاهد قلمه أن يجرى خفيفا على الورق ، وكأنه لا يأتيك بشىء كثير ، وأنه انما أراد لك التســلية قبل أن يريد التثقيف والنفــع ، لكن القارىء سرعان ما يخيب ظنه ، **اذ يخرج منه وقد وجد التسلية والنفــع معا ،** ووجد الكثرة والوفرة والغزارة التى لا يجد مثلها الا عند كاتب موهوب .

على ان أديبنا الأستاذ أنيس ، حين يهش لك بكلماته ويبتسم ، يبث فى سطوره سخرية لا أعــرف لها ضريبا عند كاتب آخر ، كما يثبث عاطفة حانية ترق معه فى مواضــع كثيرة حتى لتحسبه يكتب بدمعــه ودمــه لا بقطرات من مداد ؛ انه ساخر من القوى ، حان على الضعيف



ساخر من المتعجرف الصلف ، حان على المتواضع الذى يعرف قدره واقدار الناس .

على كل حال ، قرأت مقدمة هذا الكتاب « ساعات بلا عقارب » فوجدتها قطعة فريدة من الادب الرفيع ، يعبر فيها الكاتب عن علاقته بالكتاب كيف كانت فى مختلف مراحل عمره ، ولا اذكر انى قرأت اجمل منها فى اى ادب آخر ؛ كان اول كتاب وصل نفسه به ، هو القرآن الكريم ، أريد له أن يحفظه فى الكتاب (بتشديد التاء) ، فطفق ينتقل مع أبيه من قرية فى ريف الدقهلية الى قرية أخرى ، وكلما حل بقرية منها ، استأنف حفظ القرآن ، حتى حفظه ــ هكذا يقول ــ فى الكتاب الثالث ؛ ثم تتطور به الايام ، فاذا هو يترك هذه المرحلة القرآنية التى حفظ فيها ما لم يفهمه ، لا ، بل هو يترك تلك المرحلة وكأنه نادم على جهد ضاع ، « فعشرات من الناس فى القرية يحفظون القرآن ، وهم جميعا يقرءون فى المآتم ، ويذهبون الى المقابر ، وأكثرهم أعمى ، وأقلهم بعين واحدة » .

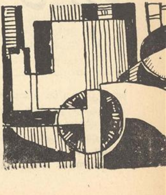
وانتقل صاحبنا الى ضرب آخر من الكتب ، كتب لم تكن لها قداسة فلم تكن لها فروض محتومة ومن ثم فقد فسحت أمامه طريق الحرية ، « فليس من الضرورى أن أحفظها كلها ، وليس من الضرورى أن أقرأها كلها ، وليس من الضرورى أن يعرف أحد ذلك » ؛ ثم ما هو الا أن تزحف به الايام نحو طور آخر ، كانت القراءة فيها متجهة الى روايات بوليسية ، فهنا وجد نفسه وقد انتقل من عالم الى عالم آخر ، الأسماء فيه غير عربية ، والحوادث فيه غير ما قد ألف ؛ وعلى صفحات هذه الروايات تخفف كاتبنا مما كان يملأ نفسه خوفا وفزعا ، اذ وجد فى حوادث الروايات متنفسا يصرف فيه طاقته حتى انصرفت ؛ فأصبح الخوف عنده أقرب الى اللعب منه الى الجد ، والى الظلال منه الى الحقائق المجسدة ؟ ثم انتقل صاحبنا من هذه المرحلة الى أخرى ــ هى مرحلة الدراسة الثانوية ، فتنوعت فى حياته الكتب لما قد صادفه هناك من مكتبات تزخر بالأدب والتاريخ والفلسفة ، ولم يكن قد سمع بالفلسفة قبل ذلك ؛ « وقلبت فى الكتب التى قرأت عليها كلمة « فلسفة »وكانت أصابعى ترتجف كأنها تمشى على حقول الغام ، وكانت عيناى أكثر خوفا من أصابعى ، والذى قرأته لم أفهم منه شيئا » .

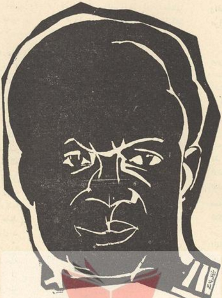
وانتقل صاحبنا بعدئذ الى ما وصفه بأنه أعظم حدث فى حياته القرائية ، وذلك حين سمع بمجلتى الثقافة والرسالة ف « **عن طريق هاتين المجلتين عرفت دنيا الادب والفكر فى مصر ، وارتبطت نهائيا بالثقافة المصرية والعربية ، وتابعت المؤلفين والقضايا ، واحسست لأول مرة أننى فى « الجو » المناسب ، وأن هذه هى درجة الحرارة التى أستطيع أن أعيش فيها ، واننى رأيت نفسى ، وعرفت قدراتى ورغباتى ؛ هنا .. هنا ــ ومع هؤلاء وبين هؤلاء .. ولغة هؤلاء .. وضمن هؤلاء » وقرأ للعقاد وقرأ عن العقاد ، وقرأ لطه حسين ولتوفيق الحكيم ، وقرأ لكل أعلام الفكر والأدب والفن.**

وأنا أنقل عن الأستاذ أنيس هذه الفقرة عن مجلتى الرسالة والثقافة ، وأعدها وثيقة عن مرحلة هامة من مراحل تطورنا الفكرى الحديث .

وبلغ القارىء مرحلة أخرى من عمره ضاق فيها صدرا بالكتب التى استولت على قلبه منذ طفولته الباكرة ، وراح يبيع منها للبقال ورقا بالميزان ؛ وها هنا يجرى قلم الكاتب بعبارات تقطر حسرة وأسفا ، عبارات باكية دامعة من الحزن الحزين ، ولا غرابة أن تتبعها فقرة يحكى فيها عن نفسه كيف حاول الانتحار ؛ لكنه سرعان ما يستعيد ثقته بالكتاب ؛ فيستأنف قصته **معه ؛ جاء ترتيبه الأول فى التوجيهية،** فتكافئه وزارة المعارف اذ ذاك بجائزة من الكتب ؛ ويتوافر لديه من المال القليل ما يشترى به لأول مرة فى حياته القارئة كتابا من أمهات المراجع فى الدراسة الفلسفية ، هو كتاب « **تاريخ الفلسفة اليونانية** » للكاتب الألمانى « **تسلر** » ، يقول عنه « **انه** أول نواة فى مكتبة أصبحت الآن تضم أكثر من خمسة عشر الف كتاب ، بست لغات مختلفة » .

ان الأستاذ أنيس وهو يقص علينا قصة حياته مع الكتب ، يعطينا لمحات من شعائر القراءة عنده ؛ انه لا يقرأ الا جالسا ؛ وهو اذا قرأ فهو يشارك الكاتب كأنه يكتب معه ويصنف لنا أديبنا أنواع الكتاب (بتشديد التاء) كما وجدهم ؛ فمنهم من هو كالبحر الذى لا ينفد ماؤه ، ومنهم من يستهدف الظرف والتسلية ، ومنهم من يعلو بك فوق الدنيا لتراها من أعلى ، ومنهم من يفتح عينيك على العالم فاذا هو على صورة غير التى ظننتها فيه قبل القراءة ؛ ولكن أيا ما كان الكتاب والكاتب ، **فليس فى الدنيا عند أنيس أمتع من كتاب ، ولذلك** فهو اذا ما أخذ فى القراءة ، استغرق ، وهيهات عندئذ أن يتنبه الساعة كم بلغت من الزمن ، فكل الساعات عندئذ هى ساعات بلا عقارب .





فلسفة الوجدانية عند كوامى نكروما

دكتور عبد القادر محمود

لا شك أن الدكتور نكروما حاكم غانا (السابق) ذلك المفكر المتفلسف الممتاز قد سجل فى كثير من رسائله ومحاضراته ، تاريخ حياة نضاله الفكرى والثقافى ، ثم عاد فنسقها فى سجل اعترافاته ، عن تاريخ حياته ، وذلك فى كتابه : غانا تاريخ حياتى ، وفى كتابه عن فلسفته العقائدية والفكرية ، الذى أسماه **الوجدانية** **Consciencism** ،

- **« لابد من اختيار الشعب ووجدانه ، لأنه لا يمكن لشعب أن يخلص أو يتقدم الا اذا شد نفسه الى العلاء بشريط حذائه » .**

- **« لا غنى للنمو عن الاشتراكية ، والتخطيط الاشتراكى للنمو هو وحـده الذى يضمن خلاص المجتمع » .**

- **« من الأسهل على الجمل أن يمر فى ثقب ابرة ، من أن ينتصح اقليم افريقى متحرر بنصيحة مستعمر سابق » .**

وفى كتبه الأخرى : **« نحو التحرر من الاستعمار » ، « على أفريقيا أن تتحد » ، « باسم الحرية »** .

وهو فى هذه الكتب والرسائل والمحاضرات وبخاصة فى كتابه الوجدانية (١٩٦٢) . Consciencism

ـ يؤكد **تمرده على الفكرة الاستعمارية ، التى كانت تستهوى المواطن الأفريقى ، بالتعلم خـارج أفريقيا ، فى البلاد ، التى استعمرت بلده وموطنه** فكانت لندن مثلا كعبة الطلاب للذين استعمرت بلادهم بريطانيا ، كما كانت باريس، كعبة الطلاب للذين استعمرت بلادهم فرنسا ..

فلسفة وعقيدة

أريد أن أقول ، ان نكروما قد وضع لنفسه ، من خلال تجاربه ، ودراساته فى السنوات العشر الحرة ، لفلسفات **أفلاطون ، وأرسطو ، وديكارت ، وكانط ، وهيجـــل ، وشوبنهور ، ونيتشه ، وماركس وغيرهم** ، ممن أسماهم **فلاسفة الجامعة ـ وضع لنفسه فلسفة وعقيـدة** ، على ضوئهما ، سار فى معركة التحرر ، وفى انتهاج خطوط التطور، واليهما يدعو لاستكمال تحرير أفريقيا وتوجيـه تطورها فى المستقبل ، محاولا اعطاءنا ، ما هو أهم من وصف العوامل الكامنة ، وراء التحرك والتطور ، بوضع يدنا على المفتاح الحقيقى لفهم كل تحرك وكل تطور فى أفريقيا .

ولما كانت النظم الفلسفية وقائع تاريخية فقدت حرارتها على البعد التاريخى ، أمام الدارس ، وبخاصة الدارس الأفريقى المستعمر (بفتح الميم) ، فقد غلبت هذه النظم كثيرا من الأفريقيين على أمرهم ـ كما يقول نكروما ـ وحولتهم الى أدوات ولعب استعمارية ضد تراثهم التقليدى ، الذى امتصته فطرتهم وعقولهم منذ نعومة أظفارهم . وقد أعان على هذا الخطر الماحق لهم ولأوطانهم النامية عالمية هـذه النظريات ، وعموميتها الغامضة ، وتنسيقاتها الرقيقة .. **لهذا فقد الكثيرون من أولئك الذين أصبحوا زعماء بلادهم أو كبار مفكريهم ـ فقدوا كيانهم ، حين عادوا بحذلقات**

مبتذلة ، ووعود براقة لقومهم ، دون فهم واع لنواميس النمو التاريخى ، ودون بصر واضح لطبيعة النضال ، الذى لابد من خوضه لتحقيق الاستقلال القومى .

رغم هذا فقد كان هناك الملايين والملايين من الأفريقيين الذين زلزلهم وعى قومى متحرر ، فتح أمامهم السدود ، وحطم تحت أقدامهم القيود ، ليطلبوا المعرفة كوسيلة للتحرر القومى وصيانة الوطن ، مع تقديرهم الحق للقيمة الثقافية الخالصة فى ذاتها وكان نكروما فى طلائع هؤلاء .

ان نكروما فى حقيقة تكوينه الثقافى ، يصل بنا فى تشريحه لأرضية فلسفته التحررية والتطورية ، الى رأى نهائى ، يعالج به كل موضوعات الفكر عامة ، وموضـــوعات فكره الافريقى خاصة ، وذلك حين يؤكد ، **أنه ينظر دائما الى النظم الفلسفية من نافذة البيئة الاجتماعية التى أنتجتها ،** ولهذا ظل يفتش عن المرمى الاجتماعى فى النظم الفلسفية ، حتى يصل الى ما هو خاص منها بالنسبة لوطن ما ، وما هو عام يمكن أن ينطبق على أى وطن فى كل زمان ومكان .

داخل العالم وخارجه

فى البداية يدخل بنا نكروما منطقة الوجود ، ليتساءل عن حقيقة الوجود ، وعما هو موجود ، ليدخل بمنهج الماركسية فى مناقشة التضاد الكونى بين داخـــل العالم وخارجه ، حتى يصل بنا الى أن هناك تحولا لعملية تبدأ خارج العالم وتتغلغـــل داخل العالم ومحتوياته . وحين يناقش هذا التناقض فى الدين يفسر لنا كيف أن المسيحية تطلب منا أن ندخر لنا كنوزا فى السماء حيث لا آفات ، وحيث لا توجد سرقات ولا لصوص هناك ، ولأننا — كما يقول **القديس أوغسطين** — وان كنا فى العالم ، الا اننا لسنا فيه ، فنحن عابرو سبيل . ويرفض نكروما هذا الاتجاه ، لأنه يعطى تناقضا خطرا ، من شأنه أن تشخص العيون باستمرار الى ما هو خارج العالم الواقعى ، مهملة تمام الاهمال متطلبات الحياة الأرضية ، التى عليها يتوقف وجود كل كائن انسانى ، **وهو بهذا يقترب من النظرة الاسلامية ، التى حلت الصراع بين الدين والحضارة .**

لقد واجهت النصرانية فى أول عهدها هذه المشكلة ، فبحثت عن مستقر للحياة الروحية ، مستقر قائم بنفسه ، مستغلق على ذاته ، لا عن طريق قوى عالم خارجى عن نفس الانســـان ، **وانما بتجلى عالم جديد فى داخـــل** النفس ذاتها . والاسلام لم ينكر هذه النظرة مطلقا ، لكنه لم يستغلق عليها ، وانما خرج الى نور آخر ، يضىء هذا العالم الجديد المتجلى ، الذى ليس غريبا عن عالم المادة ، بل هو متغلغل فى أعماقه .

وقد وصل نكروما الى أن التضارب الاجتماعى ، بين ما هو داخل العالم وخارجه ، يمكن استخدامه لتفســـير مجرى العديد من المجتمعات ، بما فيها المجتمعات الأفريقية الكثيرة المختلفة ، لما يحتويه هذا التضـــارب من طبيعة جدلية . **ويرى أن كثيرا من هذه المجتمعات ، قد رفعت التناقض الجدلى بين الداخل والخارج ، بوصلها بين العالم المنظور ، والعالم اللامنظور ، فكانت السماء لديها داخل العالم لا خارجه ، وانها حاولت التوفيق بين المتناقضين بالوصل بينهما . أى بازالتهما معا كما يقول .** ولا شك أن هذا الاعتراف بالتناقض ، من شأنه أن يسهم فى عملية التحرر والانماء ، لأنه يساعد أفريقيا وغيرها ، على التبصر فى الأساليب الاستعمارية الســـاعية ، الى تثبيت قوائم الاستغلال ، بصرف القوى الأفريقيـــة عن الاهتمـــامات الدنيـــوية ، والتحليق أو التلاشى فى المجردات . ويؤكد نكروما : أن الاعتراف بالتضارب الجدلى ضرورى للعالم أجمع على الاطلاق ، فالدين وسيلة فى يد الرجعية الاجتماعية البورجوازية ؛ الا أن استخدام هذه الوسيلة اجتماعيا ، ليس منحصرا فى قبضة الاستعماريين والامبرياليين ؛ ذلك لأن نجاح هذه الوسيلة على ايديهم ، من شأنه أن يستهوى عقول بعض الأفريقيين الذين باشروا نضالهم ثوريين ، ثم أخذوا ينقادون لسحر أية فرصة انتهازية ســـانحة ، لاستخدام الدين ، من أجل تحقيق مكاسب سياسية . وهم بانتهازهم أدنى فرصة من هذه الفرص ، انما يخطـــون خطوتين الى الوراء ، مقابل خطوة واحدة الى الأمام ، بغية تثبيت مؤقت لمكاسبهم السياسية تثبيتا قائما على الاشتراك فى المعتقد الدينى ، والممارسة الدينية . ولا شك أن هذه الخطة تعرقل نمو الوجدان الاجتماعى للشعب ، وتخلق ان عاجلا أو آجلا صراعا مريرا بين الدولة ورجال الدين .

قصور الفكر المثالى

ويعرض لنا نكروما فى هذا المجال رأيا لفيلسوف لم نعرفه على الاطلاق ، وهو **الفيلسوف الأفريقى الفانى أنطون وليم آمو** A. Amo ، الذى عاش فى القرن الثامن عشر ، وحاضر فى جامعات هالى ، ويانا وفتنبرج الألمانية فيما يذكر نكروما . وقد اكد هذا المفكر ، فى كتابه : خمـــول الذهن الانسانى Dehumanae Mentis Apat hia — ان المثالية تتعثر فى المتناقضات ، لأنها لا تكتفى بوضع أجســـادنا فى عقولنا — « بدلا من أن تضع عقولنا فى أجسادنا » — بل انها تحشر فى عقولنا الكون بمجموعه ، ما يمكن أن ندركه فيه ، وما يمكن أن نعرفه عنه . ولعله فى هذا يسير وراء منطق الماركسية **التى ترى أن المثاليين قد مزقوا العـــالم ، ثم حاولوا** تركيبه من جديد فعجزوا . ومن هنا جاءت تحديداتهم لمفهوم الشىء فى ذاته أو فى صفاته عامة ، حتى جاز للفيلسوف **باركلى** أن يقول عن تفاحته ، بأنها ليست الا أوصـــاف الحلاوة والتدوير والنعومة موجودة معا وجميعا (وكأنه لم يعد فى امكانى ان أشرب الحساء ، بل العناصر المركبة منه .) ، وعلى هذا الأساس ، يرى نكروما أن المثاليـــة بهذه الصورة عاجزة عن مسايرة العلم ، فى الوقت الذى يعيب فيه قول الماديين ، بأن المادة موجودة وجودا مستقلا عن المعرفة الذهنية . وقد وصل بعد تشريحات عريضـــة عميقة ، الى أن المادة والطاقة متصلتان ، وقابلتان للتحول واحدا بعد الآخر ،و عبر الآخر ، كما يحدث التغير الكيميائى

كيفيا عن كميات فيزيائية طبيعية . ولا ينسى نكروما هنا **أن يدافع عن نظرة المادية الجدلية** فى هذا الصدد ، فينفى عنها ما نسب اليها من أن الذهن دماغ ، وأن الكيفيات كميات ، وأن الطاقة حجم ، لأن المادية الجدلية فى نظره تعترف بالفروق بين الذهن والدماغ ، والكميات والكيفيات ، والطاقة والحجم ، معنى هذا ان (الذهن يفتقر الى أكثر من دماغ فى وضع خاص ، والكيفية تفتقر الى أكثر من كمية على استعداد معين ، والطاقة تفتقر الى أكثر من حجم فى حالة حرجة) فاذا قلنا ان الذهن والكيفية والطاقة ، كل أولئك ناشىء عن المادة أو قابل للتحويل الى مادة ؛ فهذا لا يعنى أننا نقول بأن الذهن له حجم ، أو أن الكيفية لها حجم ، أو أن الطاقة لها حجم .





الفكر وليد المجتمع

يصل بنا نكروما من وراء هذا التشريح العريض الى أنه يرى أن الكون طبيعى أساسه المادة ونواميسها الموضوعية ، وان الروح أو الوجدان لا يمكن أن يستقل فى نشوئه تمام الاستقلال عن المادة ولو صح استقلاله تمام الاستقلال ، لوجب أن يكون من الممكن حصول تعطيل فى الادراك الحسى ، من نوع لا يمكن تفسيره على الاطلاق تفسيرا علميا . وعلى هذا فلا بد للطبيب العالم فى منطق نكروما من أن يسترحم رجل الدين أو الصوفى ، لمعونته فى حل مشاكله ، تماما كما كان واقع القرون الماضية ، أمام وجدانية التيولوجيات والميتافيزيقيات .

ويصل بنا نكروما من وراء هذا ، الى توكيد ، أن الفلسفة لا يعيبها اطلاقا ، انها نشأت أصلا عن النظر اللاهوتى ؛ فلا شك ان كل ما يدور حول فكرة الله والنفس والمصير ينبض بروح عملية انسانية ، فاذا اختلفت النظرة القديمة عن الحديثة ، فان النظرة القديمة كانت عامة ، ترى فيما ترى ان اعتناء الانسان بآلهته ، كاعتنائه تماما بمزروعاته ، وان عمله فى حضرة الآلهة وتحت عيون رعايتها وحمايتها ، مرتبط تمام الارتباط بسعيه وجهده . معنى هذا انه اذا كان للفلسفة قديما نظرات يمكن أن تعزلها عن المجتمع أحيانا مع الأفكار المحنطة ، فلا شك أن تاريخها الباكر يدل على أن لها جذورا عميقة حية فى الحياة الانسانية والمجتمع الانسانى .

والواقع أن مفهوم الفلسفة متطور ، يتغير ويتغير وفقا لتطور الحياة الانسانية . فنلاحظ أنه خلال النهضة الحديثة ، عندما أصبح الانسان محورا للكون ، أصبح الذهن الانسانى بمناهجه الموضوعية ، موضوع الفلسفة الرئيسية ؛ فبرزت محاولات لجعل ما يمكن أن يكون ، وما يمكن أن يعرف شيئا واحدا ، وتوسعت هذه المحاولات حتى بلغت نضجها الأشد دقة والاكثر صرامة فى فلسفة كانط Kant النقدية . وان ظهور هذه الفلسفة كون تيارا كاملا من الفكر حفظ الواقع بيد من حديد ، ضمن اطار نور العقل البشرى الى أن أصبحت تحولات الطبيعة فى نظر ليبنتز مجرد معادلات لعلاقات منطقية ، وهكذا أصبحت حدود الفهم الانسانى وحدود الطبيعة شيئا واحدا ، ولا تزال هذه النظرة حية تمام الحياة حتى الآن ، فى الفكرة القائلة بأنه منطقيا ليس ثمة من أسرار ، وأن لكل سؤال جوابا . ولما كان الانسان قد اكتسب تقديرا عظيما لكرامته وحريته ، منذ فجر النهضة الحديثة ، فقد استجابت الفلسفة ؛ باخراج موسوعات عن جوهر الحقوق الطبيعية ، وما يتصل بها من آراء ، سعيا وراء توفير المبادىء التى يجب أن تقوم عليها أية نظرة سياسية ، كى تكون منسجمة مع مفهوم النهضة للانسان عامة .

في مسيرة التقدم والتطور

واذا كان لأية ثــورة اتجاهان : اتجاه نحو القديم ، ونضال فى سبيل نظام جديد ، واذا كانت الماركسية مثلا ـ كما يقول نكروما ـ على صواب ، فى اعتبارها ظروف الحياة المادية قوة حاسمة ، فان نكروما فى نفس الوقت ، يؤكد ويصر اصرارا شديدا على اعتبار العقيدة الصــادقة قوة حاسمة أيضا فى مسيرة التقدم والتطور . اذ أن العقيدة كما يقول نكروما ليست سلبية أو دعوة الى الوراء ، بل انها النور الذى يوجه النظام الاجتماعى الناشىء ، وقد ربط نكروما بين هذه الدعوة وبين دعوة **انجلز** ، التى نشرها نكروما فى مقدمة كتابه : الوجدانية وخلاصتها فى نظرهما : ان العنصر الاقتصادى ليس هو العنصر الحاسم الوحيد وان انجلز وماركس ، ملومان الى حد كبير ، على نزوع الشباب وتطرفه نحو الحتمية الاقتصادية ، فقد كان الماركسيون جميعا مجبرين على ابراز هذا المبدأ فى وجوه خصومهم ، ولم يكن لديهم من الوقت او الفرصة للنداء بقوة عناصر أخرى يمكن ان تأخذ مكانها فى مسيرة التطور .

يريد نكروما أن يقول : ان الفلسفات الأولى ، التى كان يقال : انها خالية من المضمون السياسى والاجتماعى عامرة بها فى الواقع ، وأنها كانت انعكاسات لتيارات ومقتضــيات اجتماعية . أمر آخر يصل اليه نكروما هو : أن اعتبار أى مذهب اجتماعى ، هو الشكل الأخير والكامل للمجتمع ، أمر باطل كل البطــلان ، فاعتبار المجتمع الديموقراطى أو الديكتاتورى أنه الشكل الكامل للمجتمع ، قطع لركب التطور الاجتماعى ، وقضاء على فلسفة الجدل الاجتماعى كما يقول . ويمكن أن ينطبق هذا ، على رأى أفلاطون الذى يرى أن مجتمع الجمهورية هو المجتمع الكامل الأخير ، وعلى أرسطو الذى تبنى فكرة التطور الاجتماعى المتنــاهى ، باعتباره المجتمع الديموقراطى هو الشكل الكامل للمجتمع ، وعلى فكرة هيجل مع المطلق أو سير الله فى التاريخ ، وعلى فكرة نابليون أو هتلر على اختلاف واتفاق . **لكن نكروما مع هذا يرى أن فلسفة چون لوك ، كانت محاولة انسانية ممتازة ، لتوكيد كرامة الانسان ، وجعل الانسان وحده فقط ، المرجع الأول والأخير للتنظيم السياسى .**

يريد نكروما أن يقول بعبارة أوضح وأوسع ، **ان وجود المرمى الاجتماعى ، سواء كان ضمنيا أو صريحا ، كامن ناطق ، فى تفكير الفلاسفة قدامى ومحدثين** ، وان وجود هذا المرمى الاجتماعى يحقن تاريخ الفلســفة بدم جديد ، فينتعش حياة ، وتبدو اذ ذاك هذه الفلسفات فى ظروف زمانها ومكانها ، لا كأنظمةأثيرية مجردة ، بل كأسلحة فكرية للنضال فى سبيل هدف اجتماعى .

الامبريالية أعلى مراحل الاستعمار

معنى هذا اننا عندما ندرس فلســفة ما ليست من صنعنا ، أو ليس لها مساس بتراثنا ، فانه يجب علينا أن ننظر اليها فى ضوء التاريخ الثقافى الذى ننتمى اليه ، كما يجب علينا ان ننظر اليها فى ضوء المحيط الذى ولدت فيه ، لكى نتمكن من استخدامها فى ســبيل تعزيز النمو الثقافى ، وتدعيم مجتمعنا الانسانى .

معنى هذا أيضا ان الفلسفة نشأت بصورة مطردة عن البيئة الاجتماعية وأنها تنطوى دائما ـ كما يقول نكروما ـ على مرمى اجتماعى ، فالبيئة الاجتماعية تؤثر فى محتوى الفلسفة ، ومحتوى الفلسفة يعمل بدوره ، على التأثير فى البيئة الاجتماعية اما لترسيخها واما لصدعها .. وفى كلتا الحالتين ـ (تكون الفلسفة اشــبه بالعقيدة) ، فعندما تعمل الفلسفة على ترسيخ البيئة الاجتماعية ، يكون فيها شىء من عقيدة تلك البيئة ، وعندما تعمل على تصديع البيئة الاجتماعية تكون على شىء من عقيدة ثائرة على تلك البيئة . لذلك يمكن القول بأن الفلســفة من ناحيتها الاجتماعية تنم عن عقيدة . وقد أخذ نكروما موضوع الصلة بين الثورة والعقيدة عن فكرة للزعيم « **مازينى** » ، الذى أكد معه أن الثورة عنــدما تنحصر يتسم المجتمع بطابع العقيدة . وكما يمكن قيام عقائد متنافسة فى المجتمع الواحد ، يمكن ايضا قيام عقائد متضاربة بين مجتمعات مختلفة . وبينما يجوز للمجتمعات ذات الأنظمة الاجتماعية المختلفة ، أن تتعايش ، فذلك لا يجوز بالنسبة للعقائد . ان هناك حقا شيئا اسمه التعايش السلمى ، بين دول ذات أنظمة اجتماعية مختلفة ، غير أنه لا يمكن ، ما دامت هناك طبقات مسيطرة أن يكون ثمة شىء اسمه التعايش الســلمى بين عقائد مضــطربة . ثم ان الامبريالية وهى أعلى مراحــل الاستعمارية ـ كما يؤكد لنا نكروما ـ تظل مسيطرة ما دامت الظروف تسمح لها بذلك . ومع أن نهاية الامبريالية محتمة، فانها لن تزول الا تحت ضغط اليقظة القومية ، وتحالف القوى التقدمية العاملة على التعجيل بنهايتها ، وتحطيم ظروف وجودها وازالتها . انها لا شك ستندثر عندما لا تبقى أمم وشعوب تستغل سواها ، وعندما لا تبقى مصالح قائمة تستغل الأرض وثمارها ومواردها لصالح الأقلية ، على حساب رفاهية الكثرة . وكما توجه القيم الأخلاقية أعمال الملايين ، وتعمل على تنظيمها هكذا تستهدف العقيدة ، توحيد اعمال الملايين وتوجيهها نحو أهداف معينة .

ويؤكد « نكروما » أن عقيدة المجتمع كل تام ، لأنها تشمل كل حياد الشعب ، وتتجلى أيضا عن فلسفته . ويصل بنا نكروما من تشريحاته وتحليلاته الدقيقة لمفهوم الفلسفات السياسية والاجتماعية عامة ، الى حقيقة هامة **هى أن الاستعمار الغربى ، هو الذى زعم أن تاريخ أفريقيا مثقل بالخرافات الخبيثة ، كما زعم بأننا شعب غير تاريخى ، وبأن أفريقيا كانت راكدة ميتة ، وأنهــا لم تبعث الا بفضــل الاستعمار الغربى ، وبأن تاريخها مجرد امتداد للتــاريخ الأوربى** . والعجيب ـ كما يقول نكروما ـ أن الاستعمار قد استعار سلطة هيجل ، لدعم هذه الفرصة ، اللاتاريخية ، تلك التى ساعد هو نفسه ـ لسوء الحظ ـ على تعزيزها .

لهذا عرضت الامبريالية لتاريخ أفريقيا (على أنه تاريخ انهيار مجتمعاتنا التقليدية) . ويؤكد نكروما في سخرية أننا لسنا الحلقة المفقودة ، ولسنا مجردين من فنون الحكم الصالح ، ومن امكانية التقدم المادي والروحي ، ولسنا في حاجة الى وصاية الغرب على الاطلاق ، ثم ان تاريخ الأمة ليس تاريخ طبقتها المستعمرة أو المسيطرة ، وليس تاريخ أفريقيا هو تاريخ مصالح الرأسمالية والحكام الأوربيين . ولهذا فلا غرابة أن تعتبر القومية الأفريقية في نظر الامبريالية شرا ، ولا غرابة في أن تعتبر الاستعمار المتجدد فضيلة . **ان تاريخنا هو تاريخ مجتمعنا ، وليس قصة المغامرات الأوربية ، وليس قصة بعض الأفريقيين الذين سلخهم الاستعمار فاعادهم بلا روح ولا قيم .**

النظرة الاشتراكية الأفريقية

والحق – كما يقول نكروما – ان وجه افريقيا التقليدي يتسم بنظرة الى الانسان لا يمكن وصفها في تجليها الاجتماعي ، **الا بالنظرة الاشتراكية** ، وهذه النظرة ناجمة عن اعتبار الانسان في أفريقيا ، على أنه كائن روحي قبل كل شيء ، (كائن ولد موهوبا بكرامة وطهارة وقيمة داخلية) . ولا شك أن هذا ينافي بحق تلك (الفكرة المسيحية عن الخطيئة الاولى ، أو فكرة انحطاط الانسان) . ولا شك أن هذه الفكرة عن قيمة الانسان تفرض علينا واجبات من نوع اشتراكي . وهنا نكتشف الأساس النظري للاشتراكية الأفريقية ، وذلك (بانشاء مؤسسات كمؤسسة العشيرة ، تبرز فيها مساواة الجميع ، ومسئولية المجموع تجاه الفرد) . وفي هذا الوضع لا يمكن أن تنشأ طبقات من النوع الماركسي (تلك الطبقات التي تحتل فيها أية طبقة مكانها في تقسيم اجتماعي أفقي ، تقوم فيها العلاقة بين الطبقات على أساس عدم التوازن بين قواها الاقتصادية والسياسية) .

هذه الفلسفة الوجدانية

لكن لماذا وصف نكروما فلسفته بانها وجدانية أو بفلسفة الوجدانية ؟ .

يقول نكروما ، انها وجدانية لأنه (يتناغم فيها حضور واع مشترك لأفريقيا التقليدية ، وأفريقيا الاسلامية ، وأفريقيا المسيحية على أساس انساني شامل) . معنى هذا أن وجدانية نكروما عقيدة فلسفية لا تتخلى عن مبادىء أفريقيا الانسانية الأصيلة ، لأنها تنبثق عن أزمة الوجدان الأفريقي ، وتعبر عن وحدة هذا المجتمع الخالد . (واذا كان الناس بثمارهم يعرفون ، فعليهم أن ينتجوا الثمار ؛ لأن آكلي الثمار في المجتمعات الاقطاعية ليسوا منتجيها) ، وهذا هو العنصر الأساسي في الاستغلال . واذا كانت الرأسمالية نموا مهذبا للاقطاعية ، وكانت الاقطاعية نموا مهذبا للعبودية ، فان الاشتراكية ليست نموا عن الرأسمالية . (لأنه كي تكون الاشتراكية نموا من الرأسمالية ، يلزم لها أن تشارك الرأسمالية في مبدئها الأساسي وهو الاستغلال) ، والواقع أنها أبعد ما تكون عن هذا المبدأ ، بل تقوم على نفي هذا المبدأ ذاته ، ذلك المبدأ ، الذي تجد فيه الرأسمالية كيانها ، وفيه تحيا وتثرى ، وهو المبدأ الذي يوحد بين الرأسمالية والعبودية والاقطاعية . **ولا شك أن استعادة المبادىء الاجتماعية الأفريقية القائمة على الانسانية والمساواة**



تقتضي الاشتراكية ، والاشتراكية لا تتوخى تحقيق الأعمال التي تدر الربح ، بل تبتغي سد الحاجات المادية والروحية للعدد الأكبر ، على تزايد متصل . ومما لا شك فيه – كما يؤكد نكروما – **ان العمل بلا فكر عماء ، والفكر بلا عمل فراغ.**

محتوى الوجدان الأفريقي

نصل من هذا العرض التحليلي لوجدانية نكروما أو فلسفة الوجدانية عنده ، الى أنها رغم أرضيتها المادية ، فهي تؤمن ايمانا عميقا بالتوازي الديكارتي بين الروح والجسد ؛ فهي تحتفظ بمقولتي الروح والجسد ، وتعترف بالمعضلة بقبولها واقع التفاعل بينهما . انها انطلاق من محتوى الوجدان الأفريقي ، يشق طريقه للتقدم عن طريق الصراع في هذا الوجدان . واذا كانت الوجدانية عند نكروما تؤكد أن الفكر بلا عمل فراغ فتقيم صلة وثيقة بين المعرفة والعمل ، فلهذا لا تستطيع أن تصدر مجموعة تامة من القواعد الخلقية ، يمكن تطبيقها على أي مجتمع وفي أي وقت ؛ لأن القواعد الخلقية ليست قواعد دائمة ، فبينما تبقى المبادىء الأساسية للمساواة ثابتة تتغير القواعد الخلقية وفقا للمرحلة التي بلغها مجتمع ما ، في تطوره التاريخي) ، فاذا استطاع مثلا مجتمع رأسمالي أن ينقلب مجتمعا اشتراكيا ، فقد غير ذلك المجتمع أخلاقياته ، اذ أن كل تغيير في الأخلاقيات انما هو تغيير ثوري ..

خلاصة الموقف مع وجدانية نكروما (معاملة كل انسان ، على أنه غاية في ذاته وليس مجرد وسيلة) ، وهذا المبدأ أساسي لكل نظرة اشتراكية وانسانية على الاطلاق . واذا كان كانط Kant قد أرسى هذا المبدأ على أساس أمر العقل ؛ فان كوامي نكروما ، يحاول أن يستخلصه من وجهة نظر مادية وثيقة الصلة بمحتوى الوجدان الأفريقي الانساني.

عبد القادر محمود



أرضية

التفرقة العنصرية فى الجنوب الأفريقى

المشكلة .. والحل ..

المفهوم النظرى لسياسة التفـرقة العنصرية :

تعرف التفرقة العنصرية بأنها سياسة تقوم على فكرة التنمية المستقلة للجماعات العنصرية ، كل جماعة على حدة ، داخل الاطار العام للدولة ، مع ما يقتضيه ذلك من تخصيص مناطق جغرافية مستقلة لتلك الجماعات تكون بمثابة أوطان خاصة لها ، تعيش فيها كل جماعة معزولة عن الأخرى ، بحيث تزول كافة صور المساهمة المشتركة للجماعات المختلفة فى الحياة الاجتماعية . ويتمتع أفراد كل جماعة عنصرية داخل وطنها الخاص بممارسة بعض الحقوق والحريات السياسية والاقتصادية ، كما يطبق فى هذه الاوطان شىء من الادارة المحلية المحدودة . ولا يجوز بتاتا لافراد اية جماعة ان ينتقلوا من وطنهم الخاص الى وطن آخر ، ويعتبر الفرد خارج وطن جماعته العنصرية أجنبيا لا يتمتع بأية حقوق، بل يكون من الجائز القبض عليه ومحاكمته ومعاقبته بعقوبات قاسية. ويستثنى من ذلك العمال غير البيض الذين ينتقلون الى مناطق البيض للعمل بمصانعهم أو مزارعهم أو مناجمهم ، وحتى فى هذه الحالة لا يعيشون مع البيض فى مجتمع واحد ، وانما فى قطاعات تشبه الثكنات ، تشيد خصيصا بجوار أماكن العمل لايواء هؤلاء العمال . وتعتبر ،على اى حال ، اقامة العمال غير البيض بمناطق البيض اقامة مؤقتة .

والقاعدة ان كل جماعة عنصرية تتحمل نفقات ما يمكن ان تتلقاه داخل وطنها الخاص من خدمات عامة سواء كانت صحية أو تعليمية أو ثقافية .

ويقولون فى تبرير سياسة التفرقة العنصرية ، أنها تتيح الفرصة لكل جماعة عنصرية أن تنمو نموا مستقلا، الأمر الذى يكفل لها المحافظة على وحدتها العنصرية والثقافية .

الجانب التطبيقى لسياسة التفرقة العنصرية بجنوب أفريقيا :

هذا باختصار المفهوم النظرى لسياسة التفرقة العنصرية ، فماذا عن تطبيقها فى جنوب أفريقيا ؟

يتكون المجتمع السكانى فى هذه الدولة من عناصر متعددة ، يندرجون تحت قسمين رئيسيين : أولهما البيض والآخر غير البيض . ويتكون قسم البيض او الأوربيين من الافريكانيين ، وهم سلالات المستوطنين البيض الذين قدموا من كل من هولندا وفرنسا والمانيا فى القرن السابع عشر، ويتكلمون لغة خاصة بهم يطلق عليها أفريكان . والانجليز وهم سلالة

البيض القادمين من بريطانيا فى أوائل القرن التاسع عشر ويتحدثون الانجليزية . والأفريكانيون أكثر عددا من الانجليز ، اذ تبلغ نسبتهم ٦٠٪ من مجموع البيض ، وهم كذلك أكثر تعصبا واليهم تنتمى سياسة التفرقة العنصرية ، وهم يسيطرون على شئون السياسة والحكم بينما يسيطر الانجليز على شئون الاقتصاد . وهناك شبه صراع بين الطائفتين لا شك أنه سوف يؤتى أثره فى المستقبل على سياسة جنوب أفريقيا .

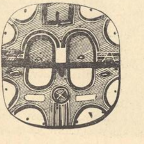
ويشتمل قسم غير البيض من سكان جنوب أفريقيا ، على كل من الافريقيين هم سلالات قبائل البانتو سكان الأرض الأصليين . والملونين وهؤلاء تختلط فى أصولهم دماء البيض بالأفريقيين . ثم الآسيويين وهم ابناء الجماعات الهندية والباكستانية التى وفدت الى جنوب أفريقيا فى القرن التاسع عشر .

ويبلغ تعداد سكان جنوب أفريقيا — حسب آخر احصاء — ١٧ر٨٣٢ر٠٠٠ نسمة ، يخص البيض ٣ر٣٩٥ر٠٠٠ نسمة بنسبة ١٩ر٣٪ من مجموع السكان الكلى (أفريكانيين ٢ر٠٣٧ر٠٠٠ نسمة بنسبة ١١ر٥٪ ، وانجليز ١ر٢٥٨ر٠٠٠ بنسبة ٧ر٨٪) . ويخص غير البيض ١٤ر٤٣٧ر٠٠٠ نسمة بنسبة ٨٠ر٧ من المجموع الكلى (أفريقيون ١٢ر١٦٢ر٠٠٠ نسمة بنسبة ٦٨ر٣٪ ، وملونون ١ر٧٤٢ر٠٠٠ نسمة بنسبة ٩ر٤٪ ، وآسيويون ٥٣٣ر٠٠٠ نسمة بنسبة ٣٪) .

وتبلغ مساحة اقليم جنوب أفريقيا حوالى ٤٧٢ر٠٠٠ ميل مربع ، يستولى البيض رغم أنهم أقلية قليلة كما سبق بيانه ، على ٤١٠ر٦٤٠ ميل مربع بواقع ٨٧٪ من المساحة الكلية ، أما غير البيض فلا يجدون سوى ٦١ر٣٦٠ ميل مربع أى بنسبة ١٣٪ فقط من مساحة اقليم جنوب أفريقيا. فضلا عن ذلك فان مقاطعات البيض تشتمل على كل المدن الكبرى والموانى والمطارات ، مثل جوهانسبرج وكيب تاون ودربان وغيرها ، فى حين **تخلو المعازل الأفريقية من المدن ومراكز الصناعة** ولا توجد بها سوى موارد للثروة محدودة جدا . وتسيطر الأقلية البيضاء كذلك على الانتاج الزراعى من القمح والذرة والفاكهة ، وتحتكر لنفسها انتاج المعادن من الذهب والماس والفحم واليورانيوم والبلاتين والحديد والكروم والمنجنيز . وعلى أساس من هذه الموارد الاقتصادية ، تمكنت الأقلية البيضاء من اقامة صناعات واسعة من بينها صناعة الحديد والصلب .

وتتولى الأقلية البيضاء الأعمال الفنية والمناصب الادارية ذات الأجور العالية بينما تقوم الأغلبية غير البيضاء بالأعمال الشاقة ذات الأجور المنخفضة. وهذا الجانب من جوانب التفرقة العنصرية شأنه شأن الجوانب الأخرى ، ليس مجرد ظاهرة واقعية وانما هو حالة قانونية ، بمعنى أنها مقررة بمقتضى القانون . بالاضافة الى ذلك يمتنع على غير البيض أن يتلقوا تدريبا على الأعمال الراقية ، حتى لا تكون لهم من البداية فرصة للعمل بها . ويتفرغ الأفريقيون للعمل بالمزارع والمصانع والمناجم التابعة للبيض ، مقابل أجور زهيدة ، برغم قسوة هذه الأعمال ، ويكفى أن نعلم فى هذا الشأن أن الأفريقيين يستخرجون الذهب على عمق ١١ ألف قدم تحت سطح الأرض .

ومن الطبيعى فى ظل الظروف السائدة بجنوب أفريقيا ، أن يرتفع متوسط الدخل الفردى للبيض بالنسبة لغيرهم ولقد ورد فى آخر احصاء ، أن معدل دخل الفرد من



الأقلية البيضاء فى السنة الف ومائتان دولار **بينما هذا المعدل بالنسبة للأغلبية غير اليضاء مائة وعشرة دولار فقط** ، ما مفاده أن دخل الرجل الأبيض يعادل أكثر من عشرة أمثال دخل غير الأبيض .

ولما كان المبدأ ان كل جماعة عنصرية تتحمل نفقات ما تتلقاه داخل وطنها الخاص من خدمات عامة ، صحية أو تعليمية أو غير ذلك ، فانه تبعا لانخفاض دخول غير البيض ينخفض مقدار الخدمات التى يمكن أن يحصلوا عليها ، ولبيان ذلك نأخذ مثالا لناحية واحدة من نواحى الخدمات العامة ولتكن ناحية التعليم الجامعى ذلك انه وفقا للاحصاء الأخير ، كان مجموع الطلاب البيض ٥٠٧٣٥ طالبا والافريقيين ٢٤١٣ طالبا فبرغم أن عدد الافريقيين يبلغ أربعة أمثال عدد البيض الا ان نسبة عدد الطلاب الافريقيين الى الطلاب البيض تهبط الى ١ : ١٢ ، وبعبارة أخرى — اذا ما راعينا النسبة العددية — تهبط فرصة الطالب الافريقى أمام الطالب الأبيض فى التعليم الجامعى ١ : ٤٨ .

الانحراف الجسيم عن العدالة فى توزيع موارد الثروة بين الأقلية البيضاء والأغلبية غير البيضاء :

هذا باختصار شديد ، الجانب التطبيقى فى سياسة التفرقة العنصرية بجنوب أفريقيا ، ولعل أول ما يلفت النظر فيه هو الانحراف الجسيم عن مبادىء العدالة فى توزيع الأراضى ومصادر الثروة بين الأقلية البيضاء والأغلبية غير البيضاء ، مع ما يترتب على ذلك من أضرار بالغة بالأغلبية المذكورة فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية . فالمسألة والحالة هكذا ليست مسألة تنمية مستقلة أو وحدة عنصرية أو خلافة وانما هى سيطرة بغيضة واستغلال فاحش من جانب الأقلية البيضاء للأغلبية هناك ، واستنزاف لمصادر الثروة الافريقية بصورة بشعة . ويستخدم البيض فى سبيل المحافظة على سياسة التفرقة

العنصرية كل وسائل القمع والارهاب وقد نشرت الصحف – ولا تزال تنشر – كثيرا عن هذه الأمور ، ونكتفى بذكر **مذبحة شار بفيل** فى ٢١ من مارس عام ١٩٦٠ مثالا على ذلك الارهاب .

وتطبق حكومة الأقلية البيضاء العنصرية نظاما صارما لاثبات الشخصية ، ، وبمقتضى هذا النظام يتعين على أى شخص غير أبيض سواء كان رجلا او امرأة ان يحمل على الدوام بطاقة مرور ، ويجوز للسلطات البوليسية القبض عليه اذا لم تكن هذه البطاقة فى حوزته مهما كان السبب الذى يتعلل به ، وهناك حوالى ٣٠٠ ألف مخالفة لقوانين المرور تنسب الى غير البيض سنويا . يعاقبون عليها اما بالجلد أو بغرامات مالية قاسية وفى أحوال معينة بالسجن .

موقف كنائس جنوب أفريقيا :

للاسف الشديد ، لا تعارض كنائس جنوب أفريقيا سياسة التفرقة العنصرية ، التى تتنافى بغير شك مع المبادىء المسيحية ، ذلك أن هذه الكنائس تعتنق مذهب **كالفينوس** الذى يقرر أن العبرة فى الخلاص ليست بالأعمال الطيبة وانما بنعمة الله فقط ، بمعنى أنه لا يلزم الشخص من أجل أن تتاح له فرصة الخلاص ودخول ملكوت السموات أن تكون أعماله حسنة فى الحياة الدنيا ، ويكفيه أن تكون نعمة الله قد حلت عليه وهذه غير مرتبطة بأعماله ، حسنة كانت أو سيئة . وهكذا تتواطأ الكنائس مع الأقلية البيضاء بجنوب أفريقيا فى اخراج هذه المأساة الانسانية ، **التى تعتبر بحق مأساة القرن العشرين .**

دور الأمم المتحدة فى مناهضة تلك السياسة البغيضة بجنوب أفريقيا :

ويثور التساؤل عن موقف الأمم المتحدة تجاه هذه المأساة ، باعتبار أن ميثاقها يضمن حقوق الانسان ؟ من الثابت أن الأمم المتحدة وغالبية أعضائها من الدول الافريقية والآسيوية قد اهتمت بهذه المشكلة منذ وقت بعيد اهتماما بالغا ، فقد أعلنت تلك المنظمة مرارا أن **سياسة التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا ، تتعارض مع ميثاق الأمم المتحدة وتنطوى على انتهاك لحقوق الانسان وحرياته الأساسية** ، وقد طلبت الجمعية العامة عام ١٩٦٢ من الدول الأعضاء بالمنظمة اتخاذ الاجراءات السياسية والاقتصادية ، ضد جنوب أفريقيا من أجل الضغط عليها للتخلى عن تلك السياسة البغيضة ، وكونت الجمعية العامة لجنة خاصة لمتابعة الموقف هناك وتقديم تقارير عنه . وفى عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ على التوالى ، دعا مجلس الأمن الدول الأعضاء الى وقف بيع أو شحن الأسلحة والمعدات الحربية الى جنوب أفريقيا ، وفى عام ١٩٦٤ لفتت الجمعية العامة نظر مجلس الأمن الى أن الموقف فى جنوب أفريقيا يشكل تهديدا للسلم والأمن الدوليين ، وبالتالى فان الأمر يقتضى اتخاذ التدابير اللازمة من أجل منع هذا التهديد وصيانة السلام ، وطلبت الجمعية العامة تطبيق المقاطعة الاقتصادية الشاملة ضد هذه الدولة المتمردة . وفى عام ١٩٦٥ وافق مجلس الأمن على مشروع قرار باستنكار سياسة جنوب أفريقيا العنصرية ، التى تخالف ميثاق الأمم المتحدة مخالفة صريحة ، ودعا جميع الدول الأعضاء بالأمم المتحدة من جديد الى أن توقف بيع وشحن الأسلحة والمعدات الحربية الى جنوب افريقيا ، وطلب من السكرتير العام أن يراقب الموقف هناك ويقدم تقريره الى المجلس فى هذا الصدد .

مساندة الدول الغربية الكبرى لحكومة جنوب أفريقيا العنصرية :

ولكن حكومة الأقلية البيضاء العنصرية ، مع كل ذلك ، لم تشأ أن تغير من سياستها ، والسبب هو مساندة الدول الغربية الكبرى وعلى الأخص الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة ، ولو أن هذه المساندة تتم بصورة غير ظاهرة ، وذلك بحكم العلاقات الاقتصادية المتبادلة معها ، سواء فى مجال الاستثمارات الأجنبية أو التجارة الخارجية . وفى هذا الصدد تقول لنا الأرقام أن المملكة المتحدة تستثمر فى جنوب أفريقيا رأس مال قدره ١ر٨ مليار راند (الراند هو العملة السائدة فى جنوب أفريقيا ويعادل حوالى عشرة شلنات) وتستثمر الولايات المتحدة الأمريكية هناك ٢٤٥ مليون راند ، وهذه الاستثمارات تحقق عائدا كبيرا نسبيا يبلغ ١١٪ الأمر الذى تعد معه هذه الاستثمارات مربحة ربحا كثيرا . أما عن التجارة الخارجية فان جنوب أفريقيا فى عام ١٩٦٤ ، على سبيل المثال ، استوردت من المملكة المتحدة بضائع قيمتها ٧ر٤٣٢ مليون راند ، وصدرت اليها بما قيمته ٣٠١ مليون راند ، واستوردت كذلك من الولايات المتحدة بحوالى ٨ر٣٥٦ مليون راند ، وصدرت اليها بما قيمته ١٠٢ مليون راند .

ما هو الحل اذن :

واذا كانت بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية – نظرا لارتباطهما بعلاقات اقتصادية وثيقة مع حكومة جنوب أفريقيا – تحميانها من غضبة الأمم المتحدة ، الأمر الذى يجعل تلك الحكومة لا تسعى الى تغيير سياستها فى جنوب أفريقيا ، **فما هو الحل اذن ؟**

الحل فيما نعتقد .. يكمن فى احتمالات **الثورة المسلحة ولا شىء غيرها** ، واذا كانت الظروف غير مواتية والامكانيات غير متوافرة فى الوقت الحالى ، فمن الضرورى العمل بصورة منظمة من أجل هذه الثورة . أن الأمر يستوجب وضع سياسة فعالة بعيدة المدى للقضاء على تلك الحكومة العنصرية ، ولو اقتضى ذلك وسوف يقتضى حتما تضحيات أكبر من جانب الدول الافريقية ، وهذا واجبها ، لأن التفرقة العنصرية ليست قضية الأغلبية غير البيضاء فى جنوب أفريقيا وحدها وانما هى قضية القارة الافريقية كلها ، بل هى باعتبارها مأساة انسانية تهم العالم كله .

ويصا صالح

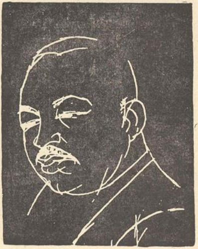
فكر سياسى

ثورة الزنوج

جبهة داخلية ضد الاستعمار الأمريكى

محمد عاطف الغمرى

م . ل . كنج



● ان مقتل مارتن لوثر كنج كان بداية تحول هام فى كفاح الزنوج ، ولكنه لم يكن سببا له ، فهو لم يكن خالقا للثورة الزنجية ، ولكنه كان نتاجا لها ورمزا لحركتها .

● ((كنت أشعر حتى قبل مصرع كنج أن الأزمة العنصرية تسير فى طريق يؤدى الى حرب سافرة ، والآن وقد أصبح كارمايكل رجل الساعة بين الزنوج ، فاننى لا أرى طريقا يجنب البلاد حربا عنصرية)) .

سيظل صيف عام ١٩٦٨ يحتل نقطة تحــول هامة وبارزة فى تاريخ الزنوج فى الولايات المتحدة . ففى بدايته انفجرت ــ بمقتل الزعيم الزنجى **مارتن لوثر كنج** ــ ثورة غاضبة اجتاحت جماهير الزنوج على المستوى القومى فى أنحاء الولايات المتحدة . وكانت هذه الثورة تحمــل معهـــا ظاهرتين .. **الأولى** .. أن مصرع لوثر كنج أنهى مرحلة من كفاح الزنوج تنهج أسلوب الابتعاد عن العنف ، وأذن ببداية مرحلة تدعو للكفاح المسلح كوسيلة لمواجهة مجتمــع متشبث باستخدام العنف لفرض عنصريته على أصحاب اللون الأسود . والظاهرة **الثانية** .. ان الزعامة الزنجية الجديدة ربطت نفسها بالثورات الأخرى التى تجتاح بلدان العالم الثالث ضد الاستعمار الأمريكى ، وهو ما يعنى اضافة طاقة جديدة الى بركان الثورة المتفجر ضده فى كافة أنحاء العالم .

فلماذا حدث هذا التحول البارز فى أساليب كفاح الزنوج ؟

ان مقتل مارتن لوثر كنج كان بداية تحول هام فى كفاح الزنوج . ولكنه لم يكن سببا له : **فمارتن لوثر كنج لم يكن خالقا للثورة الزنجية ولكنه كان نتاجا لها ورمزا لحركتها** . فهو جــزء من مرحلة مضت من كفاح الزنوج .. مرحلة كانت تنادى بالكفاح السلمى ونبــذ العنف كوسيلة لاقناع المجتمــع الأبيض باعطاء الزنوج حقوقهم المدنية .

ولقد انتهت فاعلية أسلوب الكفاح السلمى قبل مقتل كنج نفسه . وبدأت منــذ عام وبالتحـديد فى صيف عام ١٩٦٧ ، المرحلة الثانية فى كفاح الزنوج والتى تميزت بظهور زعامات جــديدة للثورة الزنجية تنادى بالكفاح المسلح . واستمرت هذه الزعامات تستقطب أنصــارها من حول كنج ، الذى كان وقتئذ يقف فى مركز تجــاوزته حدود حركة الكفاح الزنجى ، والتطــورات الجارية فى الولايات المتحدة وفى العالم كله .

ومع ذلك .. فقد كان كنج والزعامات الجــديدة يكملان بعضهما البعض . فهو قائد فى معــركة وفى فترة زمنية استدعت استخدام سلاح بعينه . فى حين وجدت الزعامات الجديدة ــ والجماهير الزنجية من ورائها ــ انها فى ظروف تلزم باستخدام سلاح آخر أكثر تطــورا وأشــد فعالية . وفى الحالتين .. **فان مرحلتى الكفاح الزنجى تمثلان وجهين لقضية واحدة** .

وكل هذا يشرحه تناول ظروف حياة الزنوج فى الولايات المتحدة ، ثم بدء لجوئهم للثورة لأول مرة عام ١٩٥٥ ، وتطور مراحل الثورة منذ هذا التاريخ . وكل هذه عوامل توضــح أسباب ما حــدث فى الولايات المتحدة هذا الصيف .

التمييز العنصرى

.. رغم الثراء الذى تتمتع به الولايات المتحــدة ، فان **الفقر أمر مفروض على الزنوج** بمقتضى اجــراءات التمييز العنصرى المتبعة فى كل مكان .. فى العمل ــ فى المدارس ــ فى المسكن ــ فى المطاعم ــ فى المرافق العامة ــ فى المواصلات ــ وفى كل أوجه الحياة اليومية .

وفى داخل الولايات المتحدة يوجد ٢٢ مليون زنجى تقريبا يمثلون ١١ فى المائة من مجموع الشعب الأمريكى . ويبدأ الرجل الأسود يواجه مشاكله فى كل مظاهر حياته بسبب الحاجز العنصرى الرهيب الذى يفصله عن مزايا المجتمع الأبيض .

ففى مجال التوظف يصطدم بأوضاع النقابات العمالية التى لا تأخذ حتى الآن بالاندماج بين جميع العمــال فى تنظيم نقابى واحد . ومن ثم فان أجر العامل الأســود يصبح أقل من متوسط أجــر العامل الأبيض . ويتركز الزنوج فى الأعمال التى تحتاج لمهارات محدودة . كما أنهم يمثلون الأغلبية بين المتعطلين . وتقــدر الاحصائيات الرسمية للحكومة الأمريكية **أن متوسط أجر العامل الزنجى يساوى ٥٨ فى المائة من متوسط أجر العامل الأبيض** .

والتفرقة قائمة بين الأطفــال فى سنواتهم المبكرة . فحيث يبدأ بحثهم عن الالتحاق بالمدارس تواجههم التفرقة العنصرية وعدم اندماج البيض والســود فى المدارس . أو يتكدسون فى مدارس كل طلابها من الســود . وهى مدارس تفتقد لمستوى التعليم المناسب ، وللأدوات والكتب الدراسية .

وتشــير الاحصائيات الرسمية الى ارتفاع نســبة المفصولين والراسبين فى سنوات التعليم بسبب ســوء ظروف الدراسة والحياة عامة . وهؤلاء يواجهون أيضا بضيق فرص العمل أمامهم فينضمون الى جيش العاطلين من الزنوج . ويترتب على هذا الوضع انتشار التشرد ، وتفكك الأسر .

وفى مجال السكن ــ فان **مساكن الزنوج سيئة** لا يمكن مقارنتها بمساكن البيض . الا أن ايجاراتها مرتفعة بالنسبة لمساكن البيض . كما تحشر أكثر من عائلة زنجية داخل شقة واحدة فى حالات متعددة .

وتذكر التقارير الرسمية للحكومة الأمريكية أن **الفئران** تنتشر بشكل خطــير فى بيوت الزنوج وتتسبب فى وفاة مئات الأطفال لأنها تقضم أنوفهم وآذانهم وهم نيام .

الى جانب ذلك ــ فان البيض لا يزالون يرفضون استخدام الاتوبيسات بصحبة الملونين . وللبيض مطاعمهم

ونواديهم ، ومدارسهم وجامعاتهم الخاصة بهم . بل أنهم يعارضون دخول الملونين الكنائس للصلاة معهم .

ولقد أصبح الرجل الأبيض يرفض أى دعوة لاتاحة فرص الحياة الكريمة للزنوج ، كما ان الحكومة والكونجرس يساهمان فى تأكيد هذا الوضع . فان الكونجرس — مثلا — رفض فى أول يوليو الماضى اعتماد مبلغ ٤٠ مليون دولار لمكافحة الفئران التى تهدد حياة الزنوج . ثم أن القانون الذى سمح ببعض الحقوق للزنوج قد تمت صياغته بطريقة لا تسمح بوضعه موضع التنفيذ الا اذا أراد الرجل الأبيض ذلك . والحكومة لم تصنع أى برنامج محدد وايجابى ينهى هذه الأوضاع .



س . كارمايكل

وقد ذكر الزعيم الزنجى **ستوكلى كارمايكل** أن سكان الأحياء الزنجية (**الجيتو**) يشعرون انهم ضحايا سوء استخدام السلطة البيضاء . ولا يجدون أية محاولة للاستجابة لمطالبهم الأساسية ، ولا يهتم أحد بوقف دق البوليس أبوابهم فى منتصف الليل ، والاعتداء بالضرب على أطفالهم . ولا يهم صاحب البيت أن يقضى على الفئران فى بيوتهم .

الثـورة ..

ولا شك أن الثورات التى تستهدف احداث تغييرات جذرية فى أساليب الحياة ، انما تنبع دائما من قلوب الأفراد الذين لا يجدون أدنى احترام لمشاعرهم ، ولا تلقى احتجاجاتهم سوى التجاهل . ومن هنا فان حادثا صغيرا يمكن أن يكون فى ظل هذه الظروف بمثابة الوقود الذى يشعل ثورة كبرى فى النفوس المهيأة فعلا للثـورة .

وقد وقع هذا الحادث الصغير فى **مدينة مونتجمرى بولاية الاباما** ، وكان البداية الحقيقية لثورة الزنوج التى تجتاح الولايات المتحدة فى الوقت الحاضر . ففى أول ديسمبر **عام ١٩٥٥** رفضت مسز روزا باركز التى تعمل بمحل لبيع الملابس فى مونتجمرى اطاعة أمر سائق اتوبيس أبيض باخلاء مقعدها لرجل أبيض . فاعتقلها البوليس لعصيانها النظم المعمول بها فى الولاية .

وفى الحال انتشر نبأ اعتقالها بين الزنوج فبدأوا حملة عامة **لمقاطعة الاتوبيسات التى يشكل الزنوج ٧٥ فى المائة من ركابها** . وتطورت المقاطعة الى حركة سخط عامة بين السود فى كل أنحاء الولايات المتحدة .

وكان **مارتن لوثر كنج** أحد الذين شاركوا فى حملة المقاطعة — ومن هناك برز اسمه لأول مرة .

ورغم أن المحاكم قضت بانهاء التفرقة العنصرية فى الاتوبيسات فى مونتجمرى . **فان الثورة لم تخمد** . بل استمرت وامتدت الى المدن الأمريكية الأخرى واتخذت أشكالا عديدة مثل مظاهرات الجلوس على الأرض ، ومسيرات الحرية — والتى كان أبرزها الزحف الجماعى على واشنطن .

الكفاح المسلح

ومع مرور الوقت ، اتضح لجماهير الزنوج أن حركة المقاطعة السلبية ، والمظاهرات ، والاحتجاجات ، لا تؤدى الى القضاء نهائيا على التمييز العنصرى . فان نظام الحياة ، والقوانين ، والسلطات التشريعية والتنفيذية ، والأجهزة المسئولة ، وسلطات الأمن كلها تقف حاجزا أمام تخطى الرجل الأسود لسور العزلة العنصرية .

وشعر الزنوج بالانفصال عن المجتمع الأبيض وبفقدان **الثقة** فى هيكل السلطة البيضاء . فاندفعوا نحو الكفاح المسلح ، باعتباره الطريق الوحيد المؤدى الى استرداد حقوقهم **المسلوبة** .

وفى اطار هذه الظروف برزت زعامات زنجية جديدة تنادى بالكفاح المسلح ضد العنصرية ، وتعتبر ثورة الزنوج جزءا من ثورات التحرر الوطنى فى بلدان العالم الثالث. ومن هؤلاء الزعماء **ستوكلى كارمايكل** ، **وراب براون** .

مرحلة ثانية

هنا .. تحددت ملامح المرحلة الثانية للكفاح الزنجى. ففى المرحلة السابقة كان مارتن لوثر كنج يستنكر التفرقة العنصرية ولكنه لم يصف لها العلاج الفعال . أما فى المرحلة الجديدة فان كارمايكل وغيره وضعوا العلاج وطالبوا بتطبيقه .

ولم يكن لجوء الزنوج فى هذه المرحلة للكفاح المسلح رغبة فى العنف نفسه . وانما كان لجوئهم اليه تعبيرا عن

اليأس التام فى أساليب المرحلة السابقة . واقتناعا بأن العنف هو الوسيلة الوحيدة للرد على مجتمع غارق فى حمى العنف بكل كيانه .

فالعنف أصبح من سمات المجتمع الأمريكى كما يقول **راب براون** . ولقد بلغ من حدة تطرف الأمريكيين فى هذا الاتجاه أن أصبحت هناك ٥٠ مليون بندقية مخزنة داخل نصف البيوت فى الولايات المتحدة .

وليس هناك شك فى أن العنف كان دائما طوال مراحل التاريخ الانسانى ، طريقا مناسبا للرد على من يعتبر العنف غريزة أصيلة لديهم . وكان العنف ــ ضمن هذا الاطار ــ وسيلة للاصلاح الاجتماعى فى فترات التاريخ المختلفة . وقد يكون التفاهم على حل المشكلات أمرا مطلوبا بدلا من الصدام . ولكن التفاهم عجز عن احداث أى تغيير فى المجتمع الأمريكى الذى تميز طوال تاريخه حتى الآن بالعنصرية ، وباستخدام القوة والعنف فى الدفاع عن عنصريته .

العنصرية تسير فى طريق يؤدى الى حرب سافرة والآن وقد أصبح كارمايكل رجل الساعة بين الزنوج . فاننى لا أرى طريقا يجنب البلاد حربا عنصرية » .

الأسوار العالية

ويزيد المشكلة تعقيدا ، ان الموقف الرسمى للحكومة تجاه المشكلة العنصرية لم يكن يستهدف استئصال جذورها بقدر ما استهدف تخفيف الزنوج بعد مصرع كنج . كذلك .. لم يكن حزن الأمريكيين على كنج سوى شعور بالخوف من أن تؤثر غضبة الزنوج على الأسوار العنصرية العالية التى تحمى امتيازات الرجل الأبيض . وهذا الخوف راجع الى أن الولايات المتحدة كلها متأثرة بالنزعة العنصرية ، وهو ما أكده التقرير الرسمى للجنة الاستشارية التى شكلها الرئيس جونسون لدراسة المشكلات العنصرية . وفى هذا التقرير تقول اللجنة .. **« ان جميع الهيئات السياسية والاجتماعية ، وجميع**



ولهذا فان عنف الزنوج يعد آخر مرحلة فى طريق بدأ بمحاولات التفاهم ، وتدرج فى صور الكفاح السلمى ، حتى منتهاها . وانتهى الأمر بمقتل لوثر كنج أكبر دعاة نبذ العنف فى ٤ ابريل الماضى . وهو ما أكد لجماهير الزنوج أن العنصرية البيضاء ترفض حتى مجرد الانصات لدعاة التفاهم .

وقد علق الدكتور لويس كيليان أحد خبراء المشكلات العنصرية بجامعة فلوريدا على الموقف العنصرى الراهن بقوله « **كنت أشعر حتى قبل مصرع كنج ــ أن الأزمة**

المؤسسات الصحفية ، والتليفزيونية ، تتحرك فيها دوافع عنصرية » .

ولهذا فان دموع الصحفيين ورجال السياسة التى ذرفوها على كنج ، كانت تعكس حالة من الخوف على المجتمع العنصرى الذى يعيشون فيه وهناك أمثلة عديدة على ذلك منها ..

أولا ــ كان هيوبرت همفرى نائب الرئيس الأمريكى جونسون يبدو حزينا مكتئبا أثر مصرع كنج .

وقد هاجم جريمة اغتيال كنج واستنكرها بشدة ومع ذلك فان همفرى لم يكف منـــذ توليه منصبه الحالى كنائب للرئيس عن عرقلة نمو الحركة السوداء . فهو الذى شارك فى منع مؤتمر الحزب الديمقراطى من الاعتراف بحـــركة الحـــرية الديمقراطية فى مسيسبى ، والتى تتكون فى غالبيتها من الزنوج . وهمفرى - أيضا - هو الذى رفض تقرير اللجنة الاستشارية لدراسة المشكلة العنصرية . ولم يؤيد همفرى توصيات اللجنة .

ثانيا - ان الاهتمـــــام الواضح الذى أبداه الرئيس جونسون بالزنوج . هو اهتمام يظهر عادة أثر كل ازمـة عنصرية يثور فيها الزنوج على المجتمع الابيض . وليس اهتماما أصيلا يستهدف ايجاد حل دائم ونهائى للمشكلة العنصرية .

فحديث جونسون فى الكونجرس عام ١٩٦٥ عن الزنوج جاء عقب الاضطـــرابات العنيفة فى مدينة سيلما بولاية ألاباما . ومشروع القانون الذى اقترحه لانهـــاء التفرقة العنصرية فى مجال الاسكان ظهر عقب أحداث عام ١٩٦٦ ، وما أثارته من توتر عنصرى . ولجـــوئه الى الكونجرس عام ١٩٦٨ لاصدار قوانين جديدة تحـــد من التفرقة العنصرية ، جدت أثر مقتل لوثر كنج ، ودمار عشرات المدن الأمريكية .. وكل هده الوسائل هدفها العـــلاج المؤقت ووقف الخطر على كيان المجتمع الأمريكى .

وهذا الموقف الرسمى من المشكلة هو تصرف طبيعى ، باعتبار الحكومة قمة الهرم الفكرى لمجتمع يؤمن بالعنصرية، وسيادة البيض ، ولهذا ستشتد ثورة الزنوج كرد فعل طبيعى لهذا الموقف . حتى يرغم المجتمع الابيض كارها على التسليم بحقوق الزنوج .

ويقول **توماس ميرتون** فى كتابه « **ثورة الزنوج** » ان ثورة الزنوج ليست سوى صراع قاس يحطم البناء الداخلى للمجتمع الأمريكى لأنه صراع متشبث بنفـــوس الأطراف المشتركة فيه . ومع أن الرجل الابيض يدرك هذه الحقيقة فانه يرفض الاعتراف بها . ويعتبر الثورة نوعا من التمرد يسىء الى السلام والأمن .. **ولا تعنى فكرة الأمن عنـــد البيض أمن الملونين على حياتهم وأرواحهم . ولكنها تقتصر على مفهوم حماية البيض حتى ولو اعتدوا على الزنوج .**

جبهة ضد الاستعمار

من هذا التناقض الرهيب بين نظرة البيض والزنوج لما يجب ان تكون عليه الحياة فى الولايات المتحدة ، التقت جماهير الزنوج حول صوت كارمايكل وزملائه من أصحاب الدعوة الجديدة للكفاح المسلح .

وتتميز تصريحات وخطب كارمايكل وبراون وغيرهما من زعماء الثورة بالربط بين الكفاح المسلح ضد العنصرية ، وبين اعتبار ثورة الزنوج حلقة ضمن الصراع الدائر فى العالم ضد الاستعمار . وكان هذا الاتجاه الجديد فى حركة الزنوج سببا فى قلق السلطات الامريكية التى شعرت أن ثورة الزنوج تحولت من حركة محلية الى نوع من التحالف مع الثورة المناهضة للاستعمار العالمى فى افريقيا ، وآسيا، وأمريكا اللاتينية . وهذه هى الظاهرة الثانية التى سبق الاشارة اليها فى بدء حديثنا .

ويرى الزنوج أن الاضطهاد العنصرى فى الولايات المتحدة ليس مسألة داخلية . ولكن الاضطهاد العنصرى قضـــية واحدة فى العالم كله . وهم على استعداد للنضال ضده على المســـتويات الداخلية والدولية . ويرون أيضا أن الولايات المتحدة محور نظام استعمارى يعمـــل على قهر الثورة العالمية للشعوب الملونة والتى يعد الزنوج جـزءا منها . وانهم يستطيعون اعاقة الاستعماريين عن استخدام هذا النظام ضد الشعوب الأخرى فى أنحاء العالم .

ومن أجل هذا دعا كارمايكل الزنوج عقب مصرع كنج، الى حمل السلاح . ونبههم الى أن يظلوا مستعدين للرد على اى هجمات مسلحة يقوم بها البوليس ، أو قوات



الجيش ، أو المدنيين البيض الذين أخـــذوا ينظمون أنفسهم ويتسلحون فى كثير من المدن الكبرى منذ اضطرابات الصيف الماضى .

وكما ان العنف يولد العنف . والثورة يخلقها الشعور بالظلم . فان عنف الثورة الزنجية يشتد مهددا النظام الأمريكى من أساسه ، ومعرضا اياه لجبهـــة داخلية الى جانب الجبهات العديدة التى يواجهها الاستعمار الأمريكى خارج بلاده .

محمد عاطف الغمرى

ماوتسى تونج ... مولد الشعر من واقع الثورة

عرف العالم كله ماوتسى تونج ابن الشعب الصينى العظيم قائدا لثورة شعبه من أجل الحـــرية ومفكرا ذا وجهة نظر صينية فى الماركسية وفى تطبيقها فى بلاده ، لكن قليلين فقط خارج الصين هم الذين يعـــرفون ماوتسى تونج الأديب الشاعر ، وأقل منهم أولئك الذين قرأوا أشـــعاره ورأوا فيها وجها آخـــر مشرقا من أوجـه الصين الفنية دائما بالابداع والتجديد .

وأمر طبيعى أن يدور داخـــل الرءوس تساؤل ملح .. متى أبدع ماو هذا الشعر ؟ وكيف اسـتطاع أن يغتنم الفرصة وسط المسئوليات الثقيلة الملقاة على عاتقـــه فى قيادة ثورة الصين الى الاشتراكية ليخلو الى نفسه كشاعر يخـــوض التجربة الشعرية ويعانى ككل الشعراء ... ثم لماذا تكتم هذه الموهبة فى نفسه كل هذا الوقت فلم يطلع عليها أحـــدا حتى أصـــدقائه وأقرب الناس اليه الذين لم يعرفوا هذا الجانب من حياة الزعيم الا مؤخرا .

ان محاولة الاجابة على هـــذه التساؤلات ليست أمرا صـــعبا ، لكنها فى الوقت نفسه ليست سهلة تماما .

فخلال ثورة الصين ونضـــالها البطولى ضد الكومنتانج المتحـــالف مع الاستعمار الغـــربى والأمريكى خاصة ، أنتجت الصين أدبا قوميا ثوريا . فقد وجد الكثيرون من الناس العاديين الذين لم يخطر على بالهم يوما أن يكتبوا شعرا أو أثرا أدبيا ، وجدوا أثناء المعارك التى يخـــوضها شعبهم ان عليهم أن يعبروا عن روح أمتهم فى هذه الظروف ، وأن يكتبوا الكلمة التى تفصح عن ارادة شعبهم ومعدنه الحر الأصيل .. **باختصار أن يكونوا الناطقين بلسان الواقـــع الجديد للصين الذى يولد بين نيران المعارك والذى يحقق وجوده باصرار برغم كل العقبات والتضحيات .**

وكان ماوتسى تونج واحـــدا من هؤلاء الذين كتبوا الشعر تحت تأثير هذه الظروف ، وهو يصرح بذلك فى خطاب أرسله فى عام ١٩٥٧ الى الأديب والناقد الصينى Tsang Keh Chia ـ رئيس تحرير مجلة «**الشعر**» الصينية . ومع هذا الخطاب أرفق مجموعة من أشعاره كانت أشـــبه بديوان يضـــم كل **انتـــاجه الذى استوحاه من تاريخ الصين وبطـــولة الجيل الجـــديد** . وكان ماو كأب روحى لهذا الجيل يرغب فى أن يقول كلمة منظومة يخاطب بها الجمـــاهير ولكن احساسه بصعوبة التجـــربة جعله يقول فى تواضع : « **اننى لم ارغب أبدا فى نشر قصـــائدى على**

> **إذا أردنا معرفة كيفية التوفيق بين الواقعية الثورية وبين الرومانسية الثورية فى الإبداع الفنى، فإن شعر ماوتسى تونج هو أفضل نموذج لذلك**

النـــاس ، وذلك لســــببين .. الأول : أنها كتبت بالطريقة الكلاسيكية وأخشى أن يؤثر ذلك تأثيرا سيئا على الشــعراء الشبان اذا ما حاولوا تقليـــده ، ثانيا : انه شـــخصيا لا يعتقد أن شعره يرتفع الى مصاف الشعر الجيد وليس فيه أى امتياز أدبى خاص » .

وبرغم هــذه التحفظات التى أبداها ماو على قصائده ، فقد لقيت بعد نشرها اعجابا كبيرا داخل الصين ووجد فيها الصينيون تكثيفا لتجارب الزعيم خلال السنوات التى قاد فيها الثورة ، بل رأوا فيها كذلك سجلا لنضالات الماضى المجيدة ، وانعكاسا للحاضر الثورى البناء ، ودليلا هاديا يقود مسيرتهم على الطريق نحـــو مستقبل أكثر اشراقا وأمنا .

أنشودة الثورة :

ومن واجبنا موضوعيا أن نقرر منذ البدء أن ماوتسى تونغ شــاعر ملتزم ، لا يعبر عن تجارب ذاتية ولا يتغنى بأحزان الانسان المعاصر وضياعه فى الوجود اللامعقول ، بل هو شاعر لا يشغل فكره ولا يلهب خياله سوى قضايا الجماهير وآمالها وآلامها .

وأولى القضايا التى استأثرت بغالبيـــة موضـــوعات قصائده هى **قضية الثورة** التى وهب لها حياته وفكره . ففى قصيدة « **ســـقوط نانكنج** » التى كتبها عقب استيلاء قوات الثورة على ولاية نانكنج نقرأ له الأبيات التالية التى توضح ايمانه العميق بالثورة وبضرورة استمرارها حتى النهـــاية ، وايمـــانه كذلك بالانتصار وبطلوع الفجر :



حول قمة جبل شانج ثارت رياح الثورة

وعبر النهر الكبير ملايين المحاربين الشجعان

لقد أصبح النمر المتحفز والتنين المرعب أكثر هيبة وعظمة

ان العـــالم يهتـــز من قواعده أما نحن فقد تعاظم قدرنا واستقر عزمنا

على أن نستجمع شجاعتنا أيها الرفاق لنطارد العدو المقهور

فلا يجدر بنا أن نبحث عن الثناء الكاذب كما فعل طاغية شو

لو أن للسماء قلبا لأصابه الوهن والكبر

ان الحقيقة الأساسية التى تسود العالم هى :

ان المروج الخضر لابد وأن تحل فوق مياه المحيطات

الزحف الطويل :

أما القضـــايا الأخـــرى التى تناولتها قصـــائد ماو فكانت تدور حول الشعب نفسه ، وبمعنى آخر كان **موضـــوعها فـــلاحى الصين** الذى استطاع من خـــلال ايمانه بهم ذلك الايمان الذى يقرب من حـــد الرومانسية ، أن يخلق منهم ثوارا وجيشا عقائديا هزم به كل الجيوش المحترفة التى دفعها أعـــداء الثورة لسحق الشعب .

وفى القصيدة التالية « **الزحف الطويل** » نراه يعبر عن ايمانه وفخره بهم ويضرب بهم المثل على البطـــولة التى فاقت كل خيال :

لا يخشى الجيش الأحمـــر عناء مسيرة طويلة

ألف جبل ، مائة ألف نهـــر لا تعنى لديهم شيئا

قمم الجبال فى نظرهم كتعرجات أمواج البحر الصغيرة

ويجتازون سلاسل جبـــال وومنج مثلما يجتازون أكواما من الطين

دافئـــة هى السحب العـــالية المغسولة بنهر الرمال الذهبى

باردة سلاسل الحديد التى تصل ضفتى نهر تاتو

ان منظر الثلج الذى يغطى قمم جبال مينشان يجعلهم سعداء

وعندما انتهت المسيرة كانت البسمة على الشفاه .

انه يحبهم حبا من نوع غريب أولئك الرجال الذين قهروا الصعب وهزموا الطبيعة خلال مسيرة من أعظم مسيرات التاريخ سار فيها الجيش الشعبى ما يزيد على ثمانية آلاف ميل وقلوبهم تمتلىء أملا وتفاؤلا فى المستقبل ، وما زالت البسمة ندية على شفاههم .. **أية أصالة ثورية تلك . وأى حب ذلك الذى يكنه لهم قائد الشعب وملهمه ؟**



ووسط معارك الثورة ومسئولياتها تسنح أحيانا فرصة تختلس فيها لحظات للراحة ، عند ذلك يسترجع ماو الماضى يسترجعه عندما كان فى قريته صغيرا لم يعرف معنى الحياة بعد ، ولا ما يخبئه له القدر من دور فى تاريخ الصين . وهو لا يستغرق فى ذلك التأمل الرومانسى لذاته أو لميل رومانسى متأصل فى نفسه ، انما تتوارد على ذاكرته خلال ذلك التأمل صور الفلاحين وثوراتهم التى كان يسمعها منذ وقت مبكر من العمر .. فيعبر عن هذا الموقف فى قصيدته « **زيارة الى القرية** » حيث يقول :

ما زالت ذكريات الماضى حية فى قلبى

وسأظل أناشد الزمن الدفاق أن يعود الى الوراء ..

أنا الآن فى قريتى ، والزمان اثنتان وثلاثون عاما مضت

الرايات الحمراء ترفرف عاليا فوق أسنة رماح الفلاحين الثائرين

والأيادى السوداء ترفع سياط الملاك القساة

ولأن الكثيرين ضحوا بحياتهم فقد ازدادت صلابتنا

حتى اننا لنجترىء على أن نأمر الشمس والقمر باطلاع يوم جديد

لكم أحب منظر زراعات الأرز والفول

والأبطال عائدين من كل جانب مع ضباب المساء

ان ماو فى هذه القصيدة لا يعيش لحظات التأمل الرومانسى الا لمحة سريعة تتوقف عند نهاية البيت الثالث حيث يشده الواقع الفعلى الى معنى ثورى مستخلص من الماضى ، فقد كانت ثورات الفلاحين على ملاك الأراضى هى نقطة البداية لقصة كفاح طويلة انتهت بتحقيق المعجزة وانتصار الثورة فى الصين ..

وهنا يمتزج فى خيال ماو منظر جموع الفلاحين العائدين فى المساء من الحقول بظلال الفلاحين الثائرين فى نضال الصين البعيد فى الماضى .

تراث الشعب العظيم :

فى شعر ماو تبرز عدة ملامح تكاد تميز انتاجه وتصبح خاصية ينفرد بها دون سواه غير أنها لا تظهر الا بعد القراءة المتأنية لقصائده . .

أولى هذه الملامح هى **التأثر بالتراث الشعبى الصينى ، فقلما** تخلو قصيدة له من تضمينات تشير الى قصة شعبية صينية ، ويكثر ذلك فى القصائد المتعلقة بمواقف سياسية معينة حيث يجعل الدلالة الرمزية للقصة الشعبية تعبر عن موقف سياسى يريد ان يقول عنه شيئا .

ففى البيت السادس مثلا من قصيدة سقوط نانكنج يقول ماو :

ـ لا يجدر بنا أن نبحث عن الثناء الكاذب كما فعل طاغية شو .

وطاغية شو فى القصة الشعبية هو ذلك الحاكم الديكتاتور الذى أبقى مرة على حياة عدو له عملا بنصيحة مؤداها « عندما تحاصر عدوا ، اترك له ثغرة صغيرة مفتوحة، ولا تشتد فى القسوة على عدو يائس » . فلم يلبث ذلك العدو فيما بعد أن قتل حاكم شو الديكتاتور .

ان ماو يرفض أن يكرر قصة طاغية شو .. ويفسر كوموجو وهو من أبرز شعراء الصين المعاصرين الدلالة الرمزية للقصة فيذكر « أنها رفض لمحاولات كانت تبذل لكى تثنينا عن مواصلة حرب التحرير وعن مهاجمة نانكنج ، وكانت تدعونا الى التعايش مع تشانج كاى شيك وتخوفنا من تدخل الاستعمار الأمريكى .. فهى رفض تام للتعايش مع العدو واصرار على الاجهاز عليه » .

ان ارتباط ماو بالتراث الشعبى الصينى ارتباط وثيق ، انه بالنسبة له كشاعر لا يعدو أن يكون عالما

رحبا مليئا بالرموز والمعانى والتجارب المكثفة بلغة الشعب ، وهذا التراث يمثل مكانة كبيرة فى قلب ماوتسى تونج الذى يمثل الآن قلب الشعب الصينى ورمزه الكبير .

شكل تقليدى ومضمون معاصر

والملمح الثانى فى شعر ماو هو **طابعه الكلاسيكى** . فالتراث الشعرى الكلاسيكى تراث قديم يضرب جذوره العميقة فى أدب الصين . وتأثر ماو به يجعله استمرارا طبيعيا للشعراء الكلاسيكيين ودليل رغبة الشاعر الاصيلة فى الربط بين أدبه المعاصر وادب الصين القديم . ولعل مما يتحتم علينا توضيحه هنا هو **أن الطابع الكلاسيكى فى شعر ماو ينسحب على الشكل وحده لا على المضمون** ، فالمضمون معاصر لأبعد الحدود ، خاصة وأن ماو ينتمى لجيل الشعراء الذين تأثروا بحركة البعث والتجديد فى الأدب تلك التى واكبت حركة الرابع من مايو ١٩١٩ والتى اسقطت نهائيا الأدب الكلاسيكى القديم ذا المضمون الاقطاعى ، ودخلت بالأدب مرحلة التجديد والتعبير عن حياة ومصير أفراد الشعب العادى بلغة يفهمها هذا الشعب .

وقبل أن نعرض لشعر ماو لدى النقاد ، هناك ملاحظتان جانبيتان يجب أن نشير اليهما :

الملاحظة الأولى : **هى قلة انتاجه الشعرى ، فلا يتعدى المعروف من قصائده لدى الجماهير سوى تسع عشرة قصيدة** نشرت مجمعة فى عام ١٩٥٨ ، **ثم تلتها عشر قصائد** نشرت متفرقة فى مجلات وجرائد الصين خلال شهر يناير ١٩٦٤ . وان كان له انتاج شعرى قديم لا يعرف عنه شىء .

الملاحظة الثانية : **هى قلة عدد الأبيات فى أغلب قصائده** ، وهل مرد ذلك الى قصر النفس الشعرى لديه أم انه اختيار محدد ؟ وفى اعتقادى أنه كذلك حتى يبعد عن التعقيد لأن الشاعر الحق هو الذى يقول ما يريده بتكثيف وسرعة ومباشرة احيانا دون ما داع الى التلاعب والتطويل الممل لأنه فى النهاية يكتب الى الشعب العادى .

نموذج لنظرية أدبية جديدة

لم يحظ شعر ماو بأى قدر معقول من اهتمام النقاد الغربيين وحتى المقالات القليلة التى تعرضت له بسرعة اختلفت حول قيمته كشاعر ولكنها اتفقت جميعا على أنها تلقى ضوءا على شخصيته الضاربة الجذور فى الصين وتعبر فى ذات الوقت عن مواقفه تجاه بعض القضايا السياسية المثارة . وربما كان لصعوبة ترجمة الشعر الصينى سبب كبير فى ذلك .

والأمر يختلف تماما لدى النقاد الصينيين ، فشعر ماو يحتل عندهم مكانة مرموقة الى حد جعلهم يعتبرونه نموذجا لنظرية أدبية جديدة . ويربط كوموجو بين شعر ماو وبين هذه النظرية الادبية قائلا « **اذا أردنا معرفة كيفية التوفيق بين الواقعية الثورية وبين الرومانسية الثورية فى الابداع الفنى فان شعر ماوتسى تونج هو أفضل نموذج لذلك** » .

وتتربع هذه النظرية الأدبية الجديدة الآن على قمة حركة التجديد التى تشاهدها الصين فى الوقت الحاضر ، وقد استقطبت طائفة ضخمة من الأدباء الصينيين الذين تحولوا الى مدرسة متكاملة تضم كتابا ونقادا ومناظرين لها فى كل مكان من أنحاء الصين الشاسعة والسؤال الذى يطرحه التسلسل الموضوعى الآن هو **ما حقيقة هذه النظرية ؟ وما مدى الخلاف بينها وبين الواقعية الاشتراكية ؟**

لقد كف الأدب الصينى منذ مدة غير قليلة عن الالتزام بالواقعية الاشتراكية واتهمها النقاد الصينيون بالعقم وبأنها تدفع الى انتاج أدب يخلو من الصدق الفنى ـ **وقد يكون ذلك امتدادا للخلاف الصينى السوفيتى على الجبهة الثقافية** ـ ثم ما لبث هؤلاء النقاد أن هللوا ودقوا الطبول معلنين اكتشافهم لتيار فنى جديد نابع من الصين وأطلقوا عليه اسما مركبا هو (**الواقعية الثورية والرومانسية الثورية**) . وقالوا على لسان كوموجو « **انها توليف وتوفيق بين تيارين هما الواقعية الثورية والرومانسية الثورية** » .

ولكى يردوا على التساؤل الذى ثار عن كيفية الجمع بين الواقعية والرومانسية رغم تناقضهما ، اعلن دعاة التيار الجديد فى جدل نظرى بأنهم يسلمون فعلا بالتناقض والتباين بين الواقعية والرومانسية ولكنهم رغم هذا التناقض والتباين نجحوا فى أن يوجدوا بين هذين العنصرين تفاعلا وتوفيقا بدرجة ما ، وهذا التفاعل بين النقيضين أنتج فى النهاية الشكل المثالى للأدب كما يتصورونه . وشبهوا ذلك بالصين البلد العظيم والكبير الذى يضم داخله عديدا من القوميات والملامح المتناقضة .

أما نقاد الواقعية الاشتراكية فلم يتقبلوا ظهور هذه النظرية الجديدة بالارتياح كما لم يرحبوا بالنقد الذى وجه الى الواقعية الاشتراكية بعدم الصدق الفنى وبدأوا فى نقد التيار الجديد والهجوم عليه .

بدأوا أولا بشعر ماوتسى تونج فوصفوه بأنه شعر غامض غير مفهوم ولا يحتمل كل تلك التخريجات التى يذكرها نقاد الصين . ويستغلون تعليقا كتبه كوموجو نفسه على قصائد لماو قال فيه « رغم أن كل انسان فى الصين يحب قراءة شعر الرئيس ماو فليس محتما أن يكون الكل قد فهم هذه القصائد أو ادرك مضمونها » .

ثم بدأوا فى نقد التيار فقالوا ان النقاد الصينيين عندما يطبقون النظرية الجديدة الدعاة يتجاوزون الواقعية الثورية تماما ويركزون على عنصر الرومانسية الثورية وحتى هذه تتحول فى أيديهم الى ما يقرب من الرومانسية الخيالية .

محمد فرح

في النقد الأدبي

اتجاهات جديدة في النقد الأدبي المعاصر

دكتورة سامية أحمد أسعد



ندد الكثيرون بالأشكال العلمية ، أو بالأحرى، بالاتجاهات العلمية التى اتخذها النقد والنقاد خلال المائة عام الأخيرة . وأثير ، فى الوقت نفسه، أكثر من تساؤل عن ماهية الأدب ودور النقد . **((ما هو الأدب ؟))** ، **((لم النقد ؟))** ، سؤالان أقلقا النقد المعاصر وسيطرا عليه وأحدثا تغييرا عميقا فى بعض من اتجاهاته الأساسية .

وكان الأدباء أول من رفض بشدة ، لا النقد فحسب ، بل والأشكال التقليدية للأدب أيضا . ونقصد بكلمة الأدباء هنا أولئك الذين قاموا بالثورة السيريالية فى الأدب الفرنسى فى الثلاثينات والأربعينات . ومن هؤلاء الرواد **اراجون** Aragon **وأندريه بريتون** A. Breton .

تأثر الكتاب السيرياليون بتعاليم **فرويد** ، وعرفوا كيف يثبتون ان الانسان ، أساسا ، فى حالة نوم وحلم . ولقد دعا أندريه بريتون فى **((منفستو السيريالية))** الشعراء الى غزو ما وراء الحقيقة Sur-realité ، وهو مزيج من الحقيقة والحلم .

أكد السيرياليون أن للكلام حياة مستقلة ، وأن لآلاف التركيبات من الكلمات والأصوات – وهى سبيل الى تحرير اللاشعور – أثر شاعريا يتحتم على القارىء أو الناقد الاستسلام له . من ثم كانت رغبتهم فى احداث ثورة حقة فى الذهن البشرى . وعندما أدركوا أن ذلك لا يتأتى الا بالارتباط بالحركات السياسية الثورية حقا ، انضم الكثيرون منهم الى الحركة الشيوعية .

ولقد حكم تطور النقد المعاصر عنصران :

نحو نقد جديد

أولا ، افساح المجال للاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى لوظيفته بصفة عامة وعملية الابداع الأدبى بصفة خاصة ؛ **وثانيا** ، الاهتمام بالصدام الاجتماعى والصراع التاريخى الذى يتخذ فيه الكاتب مكانه .

وسمى هذا النقد « **بالنقد الجديد** » ، ودار الحديث حوله بالطريقة التى دار بها حول « **الرواية الجديدة** » و « **المسرح الجديد** » ، الخ ... وما ينبغى أن نتحدث عنه انما هو « اتجاهات جديدة فى النقد » ، كما يقول ج . **ستاروبنسكى** J. Starobinski ، وغالبا ما تسلك سبلا متعارضة متباينة . وسنرى ، مثلا ، أن ش . مورون Ch. Mauron لا يحب نقد ج . باشلار G. Bachelard « الملهم » ويقولها صراحة . وأن هناك فرقا شاسعا بين نقد ج . پوليه G. Poulet الذاتى ونقد ل . جولدمان L. Goldman الموضوعى . وأن ج . **ستاروبنسكى يبين بقوة ووضوح الفرق بين منهجه فى النقد ، وهو مرتبط بسير الفلسفة ، وبين منهج التحليل النفسى والمنهج الماركسى ، وكلاهما ذو تطلعات علمية** . لكن يبدو ، بالرغم من هذا التباين ، أن عملية البحث فى النقد الجديد تتميز بالتماسك وسعة الأفق . مما حمل أصحاب المناهج القديمة على محاربتها ككل . وشملت الحملة التى اتخذت الطابع التقليدى للصراع بين القديم والحديث كل المنتمين الى مدرسة النقد الجديد .





الوحدة ، الشمول ، التماسك : هذا هو المبدأ المشترك الذى يلتزم به النقاد الجدد . كثيرا ما قيل عن النقد الجديد أنه « نقد للمعانى » . لكنه ، على عكس ذلك ، « نقد للمعنى » كما يقول س . دوبروفسكى S. Doubrousky . ويقول ج . ب . ريشار J. P. Richard فى هذا الشأن : **« يستحق النقد الحديث أن يوصف بانه نقد شمولى . أقصد أنه يهدف الى الالمام بالعمل الفنى فى مجموعه ، أى فى وحدته وتماسكه فى آن واحد . انه نقد يختص بالمجموعات لا التفاصيل »**. ولنلاحظ أن هذا السعى الى وحدة لها معناها – وهو سعى يشترك فيه كل من الفكر الفلسفى بعد هيجل ، والعلوم الانسانية ابتداء من التحليل النفسى عند فرويد حتى المذهب البنائى Structuralisme عند ليفى – شتروس Lévi-Strauss يتفق فى مجال النقد الأدبى ، لا والحاجة النظرية فحسب ، بل والحاجة العملية أيضا .

قلنا ان النقد الجديد صراع بين القديم والحديث ، نقلت أصداءه الصحف والمجلات الفرنسية فى السنوات الأخيرة . ومن الواضح أن النقاش فى هذا الموضوع ليس موضوع الساعة فى فرنسا ، شأنه فى ذلك شأن النقاش حول موسيقى الجاز ، والفن التجريدى ، والرواية الجديدة ، الخ .. فضلا عن أننا نجد ، اذا دققنا النظر فى الأمر ، **أن النقد الجديد ، بالرغم من خلافاته الفنية عن البيان** ، ليس سوى نافذة **طالما تأخر فتحها يطل منها النقد الأكاديمى ، أو « الجامعى » كما يسمونه ، على العالم الحديث** . بالرغم من هذا ، نرى أن نظرة خاطفة الى الوراء قد توضح الأمر لقارئنا ، خاصة أن النقد ، وهو المنهج الجاد ، قد أشعل العواطف أكثر مما أشعلتها الرواية أو الشعر . مما جعل البعض يقولون أن الاتجاه السائد حاليا فى فرنسا يولى الأهمية الأولى للنقد ، لا الأدب . فى حين يعرف المتخصصون تماما أن النقد لا بد وأن يكون مجرد **« خادم للأدب »** كما يقول **سانت بيف** .

احتدم النقاش حول النقد الجديد عندما تولى الهجوم والدفاع اثنان من الأساتذة الجامعيين ، **ر . پيكار** R. Picard **ور. بارت** R. Barthés يقول پيكار – وهو يمثل النقد التقليدى المحافظ – أن بارت والنقاد الجدد خطرون ؛ خطرون لأنهم مسوا أمرين محرمين : **أولا** ، تحدثوا عن راسين – أو بعبارة أدق تحدث بارت عن راسين فى كتاب أثار الأزمة – ، آخر حصن احتمت به العظمة وآخر رمز لها ؛



وثانيا ، أثاروا التساؤلات حول عملية النقد ذاتها ، ونددوا بالطريقة التقليدية لممارستها . فضلا عن ان قضية الأدب تحولت ، عندما تناولوها ، الى قضية الكلام ، وهذا أكبر جرم فى نظر المحافظين . فى حين يقول المحدثون أن الحديث عن الأدب يستحيل ان لم يكن هناك حديث عن الكلام ، والحديث عن الكلام يستحيل ان لم يكن هناك حديث عن اللغويات والتحليل النفسى . ولا يستطيع الناقد الوقوف عند هذا الحد . بل ينبغى أن يرتبط كل ما سبق بنظرة فلسفية شاملة الى الانسان .

التحليل النفسى والنقد الجديد

تطور النقد الأدبى فى فرنسا تطورا مذهلا فى القرن العشرين ، على خلاف سيره البطىء وتخبطه خلال القرون السابقة . ووجدت النزعة العلمية التى ميزت النقد فى القرن التاسع عشر متنفسا لها فى تطور العلوم عامة ، والعلوم الانسانية خاصة . فأخذ النقاد يستوحون كافة العلوم ، من التحليل النفسى الى علم الاجتماع ، مارين بالفلسفة وعلم الجمال ، الخ .. الحديث فى هذا الموضوع يطول . **لذا نقصر عرضنا اليوم على علاقة النقد الأدبى باثنين من هذه العلوم : التحليل النفسى وعلم الاجتماع .**

يعد التحليل النفسى اليوم أساسا متينا لدراسة النفس البشرية . لكم تمناه كبار النقاد فى الماضى ، وتكلموا عن أهميته وان كانوا قد أطلقوا عليه أسماء شتى ، أهمها تلك الدراسة البيوغرافية التى نادى بها سانت بيف وطبقها فى غالبية ما كتب فى النقد . **ويمكن أن نقول ، بصفة عامة ، أن كل من أولى الدراسة النفسية للفنان أو شخصياته شيئا من الأهمية قد خطى خطوة فى سبيل دراسة النفس البشرية . بعبارة أدق ، اذا كان العمل الأدبى عملا نابعا من الخيال ، فان التحليل النفسى يعد ، بطبيعته ، تفسيرا للخيال وكشفا عنه** . واذا كان العمل الأدبى يستمد تماسكه من موضوع عاطفى بعينه، فان مهمة التحليل النفسى هى أولا وقبل كل شىء فهم للعاطفية واذا كان الموضوع طريقة يعيشبها الفنان علاقته الأساسية بالعالم والآخرين ،فان أهم أهداف التحليل النفسى تقرير الطريقة التى يحيا بها الانسان هذه العلاقة موضوعيا ... علاقته بأبويه ، أولئك الذين يسيطرون على حياته ، وعلاقته بالصفات المحسوسة للأشياء ، واحساسه بمعناها احساسا مباشرا . لا داعى اذن للبحث عن مبرر للربط بين عمليتى النقد والتحليل النفسى . على عكس ذلك ، كل ما يمكن تفسيره أو تبريره هو ألا تتقابل هاتان العمليتان .

لم يستخدم النقد الأدبى الفرنسى نتائج التحليل النفسى الا فى فترة متأخرة من تاريخه . وعندما استخدمها ، كانت أولى النتائج مخيبة للآمال . ظل النقاد يتجاهلون التحليل النفسى ولم يعطوه حقه من التقدير . **مما جعل علماء النفس يقيمون من أنفسهم نقادا للأدب** . وفى عام ١٩٣١ ترجم الى الفرنسية كتاب **يونج** Jung **« السيكولوچية التحليلية وعلاقتها بالعمل الشاعرى »** . وتوالت بعد ذلك محاولات النقد التحليلى : **« فشل بودلير »** (١٩٣١) لمؤلفه **د . لافورج** Laforgue ، و **« ادجاربو »** (١٩٣٣) **لمؤلفته مارى بونابارت** M.Bonaparte ، و **« التحليل النفسى للفن »** (١٩٢٩) ، و **« التحليل النفسى لفيكتور هيجو »** (١٩٤٣ لمؤلفهما **ش . بودوان**
كل هذه المؤلفات تنتمى الى الأدب الطبى أو الاكلينيكى أكثر مما تنتمى الى النقد الأدبى . ولقد فسر غالبية هؤلاء النقاد الأعمال الأدبية على أنها مجرد تعبير عن لا شعور مرضى . **ونظروا الى الكتاب على أنهم مرضى أولا وقبل كل شىء .** مما جعل الكثيرون لا يرون أن امكانيات جديدة قد أتيحت للوضعية فى النقد . ولعل العالم النفسانى **أرنست چونز** E. Jones هو أكثر من أثرى النقد الأدبى . يتكون مؤلفه **« هاملت وأوديب »** (١٩٠٠) من أجزاء ثلاثة تعرف بالطرق الممكنة ، بل الضرورية ، التى يمكن ، بل ينبغى أن يسير فيها التحليل النفسى : (١) منهم العلاقات الانسانية المؤثرة ؛ (٢) مقارنة الأبنية العاطفية بالبناء العاطفى لشخصية المؤلف ؛ (٣) وأخيرا ، وضع العمل الأدبى ، اذا أمكن ، فى الاطار الأسطورى الذى يضفى عليه طابعا عالميا ، مع ملاحظة التغييرات التى يدخلها عليه الفنان ، ولكل منها دلالته . ويبدو أن المدرسة الأنجلو ــ ساكسونية اهتمت بالمرحلة الثالثة ، فى حين اهتم الفرنسيون بالمرحلتين الأولى والثانية . وسنرى أنهما رسمتا الحدود لمجال نوع من النقد يقوم على التحليل النفسى أطلق عليه صاحبه **شارل مورون اسم** Bychocritique .

المركب الثقافى

حتى اذا رفضنا أن نعترف بأن لعلماء التحليل النفسى الحق فى الحديث عن الأعمال الأدبية ، اللهم الا بوصفهم أطباء تنحصر مهمتهم فى تقديم تقارير لا شأن للأدب بها ، فلا بد من أن نقرر أن طرقا جديدة للتفكير ، مستوحاة من التحليل

النفسي ، قد نفذت الى النقد الأدبى . والدليل على هذا مؤلفات **ج . باشلار** . يعترف باشلار بأنه لم يعد اعدادا كافيا يتسنى له معه القيام بعملية التحليل النفسى ، بالمعنى العلمى للكلمة . ويقول : « **القراءة هي السبيل الوحيد الى معرفة الفنان ، القراءة الرائعة التى تصدر حكمها على الفنان وفقا لما يكتبه** » . ومع ذلك ، يود هـــذا النـــاقد ان ينهج نهج التحليل النفسى فى بعض النواحى ، وذلك حتى يخضع اعمال الشـــعراء لتحليل يستعيد العلاقة التى تربط الصـــور الشاعرية بحقيقة عميقة نابعة من الحلم ، وتربط هذه الصور ، من خلال تلك الحقيقة ، بالعناصر الرئيسية الأربعة : **الماء** ، **والأرض** ، **والنـــار** ، **والهواء** . يعمل باشلار على استكشاف « **الخيال المـــادى** » . ويتمنى ان يجدد النقد الأدبى بأن يدخل فيه فكرة « **المركب الثقافى** » التى يستطيع الناقد بفضـــلها ان « **يعيش مرة أخرى الطابع الديناميكى للخيال** » . لقد أدخل باشلار الشعر فى النقد أكثر مما ادخل فيه التحليل النفسى . ونراه فى مؤلفـــاته ـ « **التحليل النفسى للنار** » (١٩٣٧) ، « **الماء والأحلام** » (١٩٤٠) ، « **الهواء والحلم** » (١٩٤٢) ، « **الأرض وأحلام الراحة** » (١٩٤٥) ، ... الخ ـ « يحلم أحلام الشعراء الذين يدرسهم ، حتى النهاية » ، كما يقول ، ويدعو القارىء الى اقتفاء أثر هذه الأحلام ، وهى تدور دائما حول وجود عنصر مادى . واذا كان باشلار يلجأ الى التحليل النفسى فان نقده لا يعد نقدا تحليليا بالمعنى الحقيقى للكلمة . ولنذكر ، الى جانب باشلار ، **مارســيل ريمون** ، وهـــو مؤلف « **من بودلير الى السيريالية** » (١٩٣٣) ، و أ . بيجان A. Beguin صـــاحب « **النفس الرومانســية والحلم** » (١٩٣٧) ، وثلاثتهم أساتذة يستوحى منهم النقاد الجدد تعاليمهم .

الصلة بين النقد الجديد والتحليل النفسى قائمة بلا شك . لكن النقاد الجدد لا يشـــغلون أنفسهم ، فى الواقع بالدقة العلمية التى يلتزم بها علماء النفس . كل ما هنالك انهم يستمدون من علم جديد طرقـــا جديدة للتفكير . فكل منج. بوليه ،وج.ب .ريشـــار ، وج. ستاروبنسكى اكتشف المكانة الهامة التى تحتلها بعض الموضوعات وبعض الأبنية التى لها دلالتها ومعناها .

يقف ج . بوليه من الأعمال الأدبية موقف الفيلســـوف ، لكنه يقصر مذهبه على عاملين أســـاسيين هما الزمان والمكان ، ويتساءل عن سلوك الكتاب ازاءهما ، ويبحث فى أعمالهم عن موقف مبدئى يلتزم به كل منهم على طريقته ، عاملا ، لا شعوريا ، على الهرب منه او التعبير عنه . **أما ج . ب . ريشار فلا يصف محتوى فكرة بعينها بل يبحث عن المبدأ الذى يوحد هذه الفـــكرة ، أو بعبارة أخرى يود أن يفهم عملية الخلق ذاتها** . فالعمل الأدبى يبدو له وكأنه بناء يدل على شخصية الفنان المبدع . ولكى يكشف عن هذه الشخصية ، يقف هو الآخر عند تجربة مميزة ، ويسأل المؤلف عن أول اتصال له بالعالم والطريقة التى يحســـه بها . هذا ويتألف منهج ريشار فى النقد من مرحلتين : **فى المرحلة الأولى** ، ينتقل الناقد بصفة مستمرة من العمل الأدبى الى احساس المؤلف العميق ، وينظر الى كل عمل على أن له معنى ودلالة . **أما فى المرحلة الثانية فيعيد** النـــاقد عملية البناء ، أى يربط بين مختلف الموضوعات التى سبق له الكشف عنها ، ويرسم خطا لتطور الشاعر خلال بحثه عن ذاته . ونذكر من بين مؤلفات ج . ب . ريشار « **عالم مالارميه الوهمى** » (١٩٦٢) و « **الأدب والأحاسيس** » (١٩٥٤) و « **الشـــعر والعمق** » (١٩٥٥) . أما ج . ستاروبنسكى فقد جمع عدة مقالات تحت عنوان « **العين الحى** »(١٩٦١) وبحث فيها عن المعانى التى تتخذها النظـــرة فى مختلف الأعمال الأدبية .

المعنى وهيكل المعنى

ولنقف قليلا عنـــد **منهج ش . مورون فى النقد** ، وهو أكثر المحاولات الحديثـــة ابتكارا وأكثرها حرصا على اقامة النقد الأدبى الحق على أساس من التحليل النفسى . لهذا الناقد تطلعات علمية جادة . فهو يتقبل دروس التحليل النفسى صراحة ، ويرى أن هذا العلم الحديث نسبيا هو الوحيد القادر على استكشاف اللاشعور . ولقد أثار نقاشـــا هاما يثبت ، بما فيه الكفاية ، انه يستحيل على النقاد ومؤرخى الأدب اليوم اغفال التحليل النفسى أو تجاهله .

يرى مورون انه لا يمكن للتحليل النفسى فى مجال الأدب أن يكون مجـــرد تطبيق للمنهج الطبى . لقد وعى ذلك وفهمـــه فهما عميقـــا واستخلص منه النتـــائج اللازمة . **مهمة النقد الأساسية ، فى رأيه ، هو القاء شيء من الضوء على الأعمال الأدبية وتوسيع نطاق اتصالنا بها .** فالعمل الأدبى هو البداية والنهاية . واذا تحدث مورون عن راسين ، قصد الحديث عن مؤلفات راسين ؛ واذا تحتم منهم هذه المؤلفات من خلال علاقتها بالمؤلف ، فان المؤلف يلزم المقام الثانى ، وتظل هى فى المقام الأول . **والخطأ الذى طالما وقع فيه علماء النفس هو النظر الى المؤلفات على أنها أعراض صراع يكمن حقيقة فى حياة الفنان لا العمل الفنى .**

يقول مورون على الناقد أن يفهم النصوص على أنها نصوص الأدب على أنه أدب ، لا مجموعة من الأعراض المرضية . ويرى أن النقد القائم على التحليل النفسى هو ، أولا وقبل كل شىء ، منهج يوضح النص ، أو ، بعبارة أخـــرى ، تكنيك للقراءة . يرتب مورون بعض المقاطع وكأنها صور فوتوغرافية ؛ وبذا يكشف عن علاقات دائمـة ومجموعات من الصور . وفى مرحلة تالية ، يظل يتابع ، خلال العمل كله ، تغييرات الأبنية التى كشفت عنها العملية الأولى . وبما أن كل علم فى حاجة الى أدلة وبراهين ، لابد من مقارنة نتائج التحليل بحياة المؤلف ومواجهتها بها . والمبدأ الرئيسى الذى يلتزم به بعض النقاد المعاصرين هو عنوان الكتاب الذى كتبه مورون عن راسين **«اللاشعور فى مؤلفات راسين وحياته»** . اذن ، النقد كما يراه مورون نقد قائم على البناء ودراسة المصادر ، **نقد يستخلص أولا أبنية العمل الفنى ، أى هيكل المعنى ، ثم يقرر ظهور هـذا المعنى .** ولوصف المعنى لابد من تكوينه ، اى لابد من أن يصبح الفهم شرحا . وهكذا يبدأ الوصف البنائى حلقة من الفهم تنتهى بشرح المصادر . والمرحلة الأولى بصفة خاصـــة غنية بالامكانيات . ان الدراسة التى خص بها مورون راسين هى أفضل ما كتب فى هذا الموضوع منذ عشرين عاما ، نعنى بهذا أنها أكثر هـذه الدراسات غنى بالمعانى . نقول ، أخيرا ، **ان النقــد عن طريق التحليل النفسى المنطقى الدقيق يمكن الناقد من الوقوف على طبيعة العلاقات العاطفيـة التى تربط بين الشخصيات والشكل الدائم الذى ترسـمه .** ولا شك فى أن منهج مورون يعـد من أضمن وادق الأدوات التى يمكن أن تســتند اليهـا الفينو مينولوچيا الأدبية .

الفن ظاهرة اجتماعية

وتقترح الماركسية ، من ناحيتها ، طـرقا أخرى جديدة لفحص العمل الأدبى . لكنها ، بدلا من أن تستكشف المناطق العميقة الكامنة تحت الوعى الخلاق ، تبحث عمـا حولها ، أى عن الوســط التاريخى التى تمارس فيه نشاطها . وكثيرا ما عرض كل من ل . جولدمان و أ . كورنو A. Cornu مبادىء النقد الماركسى . لكن ، هنا أيضا ، اتخذ تطبيق المنهج أشكالا مختلفة . وعبثا يحاول الباحث أن يجمع النقاد الماركسيين فى مدرسة واحدة . ولقد سبق أن لاحظنا هـذا التباين فى مجال التحليل النفسى . **لكننا نلاحظ ان لدى كل هؤلاء النقاد رغبة فى ايجاد نقد ينظر**



(٤)

الى الفن على انه ظاهرة اجتماعية ، ويأخذ فى اعتباره ، فى الوقت نفسه ، الطابع الخاص للغة الفن .

يبدو ، لأول وهلة ، أن جولد مان نظر الى نقاط الضعف فى منهج مورون وعمل على تلافيها . ويقول أن الحدود التى يضعها مورون للشرح التحليلى تحول دون رؤية العلاقة التى تربط الواقع بالتعبير عنه كما يبدو للشعور . وكما تحدث مورون عن الحقيقة العلمية ، يتحدث جولدمان عن العلم . ويقول ان مورون لم يخطىء الهدف ، بل أخطأ فى اختيار العلم الموصل اليه فقد **اختار التحليل النفسى فى حين كان ينبغى أن يختار علم الاجتماع** . والنقد القائم على علم الاجتماع . يعد نقدا علميا بالقدر الذى يمكن معه الناقد من استخلاص قوانين وضعية دقيقة . **يقول جولدمان ان المنهج الحقيقى فى العلوم الانسانية لابد وأن يكون جدليا ، بالمفهوم الماركسى للكلمة** . وفى رايه ان المنهج الماركسى هو المنهج الوحيد الكامل ، ما دام يؤلف ، فى آن واحد ، علما وضعيا وفلسفة أولى ، أى علما قادرا على ارساء القواعد التى يقوم عليها .

ويجمع المنهج الذى يقترحه جولدمان على النقد الأدبى بين دراسة الأبنية ودراسة المصادر . ويستلفت هذا المنهج النظر لانه يعد أكثر المحاولات النظرية تقدما فى سبيل ارساء النقد الأدبى على قواعد موضوعية دقيقة . كما انه يمثل ذروة المجهود الذى يعمل بمقتضاه جزء من النقاد الجدد على بناء نماذج علمية للفهم .

والمحاولة ليست بجديدة . فهى ترجع الى **سانت بيف ورينان وتين وبرونتيير** ، أى الى ميلاد الايديولوجية الوضعية التى تلت تقدم العلوم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، عندما اراد النقد الأدبى أن يرتكن هو الآخر الى أسس علمية . والوقائع التجريبية هى نقطة البدء ، كما هو الحال فى أى بحث وضعى . لكن معناها لا يظهر الا اذا التف بعض المجموعات . ودخولها ضمن احدى هذه المجموعات هو الذى يمكن الناقد من تخطى الظاهرة الجزئية المجردة . وهذه مقدمات الفها النقد المعاصر . لكن المشكلة هى معرفة أين يكتشف هذا المعنى الذى يسمح بالعثور ثانية على « التماسك الكلى » للعمل الفنى . عند مورون ، كان العمل نفسه يكشف عن مبدأ وحدته ؛ لكن مفتاح هذه الوحدة كان يكمن ، فى نهاية الأمر ، فى التكوين العاطفى الخاص بشخصية المؤلف اللاشعورية . ويعتقد جولدمان، كما يعتقد مورون ، أنه لا يمكن فهم فكر المؤلف واعماله على ضوء ما كتب فقط . لكنه ، على عكس مورون ، يرى أنه لابد من ادماج الفرد فى الجماعة الاجتماعية .

والفكرة التى تعد أساس أى تفسير ثقافى ، فى نظر هذا الناقد ، تلك الفكرة التى تربط بين العمل الفنى والفرد والجماعة هى رؤيا العالم ،أى أكبر قدر ممكن من الوعى بالجماعة الاجتماعية . والعبقرى هو بالذات ذلك الفرد الذى يتوصل الى منح هذا القدر الأكبر من الوعى للميول الحقيقية ، العاطفية ، الذهنية ، التى تتميز بها الجماعة الاجتماعية . لا بد من وجود مطابقة تامة بين رؤيا العالم كحقيقة عاشها الفنان بالفعل والعالم الذى خلقه هذا الفنان . ولابد من وجود مطابقة تامة بين العالم الذى خلقه الفنان والوسائل الأدبية البحتة التى استخدمها فى التعبير .

المرحلة الأولى فى عملية النقد تبدأ اذن من الفحص الداخلى للنص وتنتهى الى رؤيا العالم التى عبر عنها الفنان . ويطلق جولدمان على هذه المرحلة الأولى اسم الفهم او الدراسة الفينومينولوجية . ويقول انه لا معنى لها ان لم تفض الى مرحلة ثانية ، مرحلة الشرح ودراسة المصادر . واذا كان الفرد يعطى أكبر قدر من الوعى لميول الجماعة ، فهذا لا يعنى أنه خالقها . **ان خالقها هو الجماعة** . والجماعة هى اذن المكان



الذى تتم فيه عملية الابداع الثقافى ، خاصة تلك التى تنتج عنها رؤيا معنية للعالم . **الفهم والشرح عمليتان لا تنفصلان اذن ، بل هما مرحلتان من عملية واحدة** . نقول ، فى النهاية ، ان المنهج الذى يقترحه جولدمان يهدف الى تكوين مجموعات مؤقتة من الكتابات يبدأ منها البحث ، فى الحياة الفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية للعصر ، عن مجموعات اجتماعية مبنية ، يمكن أن يدخل فيها الناقد المؤلفات التى يدرسها على انها عناصر جزئية . ولابد من ان نقرر ان مؤلفات جولدمان جددت الى حد كبير الطريقة التى يفهم بها كل من **بسكال** والبنسنية . كما أنه حدد مفهوم الرؤيا المأساوية والقى ضوءا جديدا على تطور الرواية الجديدة . والنقد الفرنسى مدين له بأدق التحليلات لأعمال **أندريه مالرو و روب جرييه** .

أنواع جديدة من النقد

احس رولان بارت بأهمية المنهجين الماركسى والتحليلى . لذا حاول جاهدا ان يأخذ فى اعتباره ، عند دراسته للأعمال الأدبية ، ما تأتى به الماركسية الى الشرح السوسيولوجى ، وما يأتى به التحليل النفسى الى الشرح السيكولوجى . **وذلك لادراكه أنه ليس هناك نقد جديد ،بل أنواع جديدة من النقد ، متناقضة ، وان جمع بينها هدف واحد ، ألا وهو تجديد النقد الأدبى عامة .** لذا كان بارت أول من وعى هذه المشكلة وعيا عميقا جادا ، وحاول أن يجد لها حلا متماسكا . فهو يعترف بأن اتخاذ العمل الأدبى نقطة بداية لمعرفة الذات العميقة ضرب من الوهم ، على عكس **سارتر** الذى يرفض هذه الاستحالة . لكنه ، فى الوقت نفسه ، يقرر ان الماركسية تعجز عن عكس التجربة الفردية التى يدل عليها العمل الأدبى .

اهم اكتشاف قام به بارت هو أنه لا وجود للحقيقة فى النقد . فالفهم فى هذا المجال لا ينتمى الى عالم الحقيقة . **والنقد حديث عن حديث آخر ، كلام ثان عن كلام أول** (النص) . تنحصر مهمة الناقد اذن فى الكشف ، لا عن الحقائق ، وانما عما يمكن أن يكون حقيقيا ولا نملك ان نقول ان الكلام فى ذاته حقيقى او زائف . كل ما يمكن أن نقوله هو أنه قد يكون حقيقيا ، بمعنى انه يؤلف مجموعة متماسكة من العلامات . **هذا هو الجديد فى منهج بارت ، وأكثر ما فيه من جرأة أن الناقد حر فى اختيار اللغة التى يتحدث بها . لكنه يلتزم ، اذا ما تم هذا الاختيار ، بمجموعة جامدة من القيود والحدود** . وفى مرحلة ثانية ، يبنى الناقد من جديد ، لا رسالة العمل الأدبى بل نظامها . اذن ، لا يمكن للنقد ، أيا كانت حداثته ، ان يكون مجرد تحليل للمضمون . ولا يسعه الا أن يكون احصاء لبعض الأشكال وتنظيما لها . وهكذا يتضح ، عند بارت ، ما يمكن ان نسميه بالانتقال من نقد المعانى الى النقد القائم على الأبنية . تأتى بعد ذلك مرحلة ثالثة يقول فيها بارت أن ما استخلص من تركيب الأبنية الأدبية انما هو انغام مختلفة لموضوع عاطفى واحد .

والموضوع ، وهو مفتاح النقد الحديث ، ليس سوى اللون العاطفى الذى تتخذه كل تجربة انسانية ، فى المستوى الذى يعيش عنده الانسان علاقته بالآخرين ، والعالم ، والله — الموضوع هو اذن مركز كل رؤيا للعالم . وبالتالى ، يصبح نقد المعانى الأدبية نقدا للعلاقات التى عاشها المؤلف فعلا كما تبين من خلال الشكل والمضمون فى كل عمل أدبى . وهكذا يتم الانتقال من النقد القائم على البناء الى نقد الموضوع كما يعبر عنه الشعور .

نقد النقد الجديد

يثير النقد الجديد أكثر من اعتراض ، شأنه فى ذلك شأن أية محاولة للتجديد . بعبارة أخرى ، تعرض النقد الجديد للنقد وسيتعرض له .

لكن قيمته تكمن ، فى الواقع ، فى الأسئلة التى اثارها أكثر مما تكمن فى الأجوبة التى اقترحها . أيا كان الحال ، يتعذر علينا اليوم أن نقيم الأشكال المختلفة التى اتخذها النقد المعاصر . ما رأى خلفائنا فيها ؟ هل ستظل محتفظة ، فى نظرهم ، بقيمتها العلمية ، ان وجدت ؟ أم ستفسح المجال لجيل من النقاد قادر على معرفة كل شيء عن العمل الفنى ، لأنه مكون من علماء الجمال والنفس ، والاجتماع ، والطباع ، الخ .. أم سينظرون الى النقد الجديد على انه من أهم الأشكال التى اتخذها فن الأدب فى القرن العشرين؟ أم سيرون أننا أولينا النقد أهمية زائدة ، ناسين أو متناسين أن غاية النقد كانت ، وظلت ، وستظل دائما الفن الأدبى ذاته ؟

سامية أحمد أسعد

رأى في شعر ازرا باوند

لم يكن ينتظر أن يظهر فى عالم النقد ناقد يعيد النظر الى شعر ازرا پاوند ، فينتهى الى نتيجة تعارض كل ما قد قيل فى هذا الشعر ، أقول انه لم يكن ينتظر مثل هذا الانقلاب فى الرأى الأدبى ، ولا يزال الشاعر على قيد الحياة ؛ فبعد أن رفع الى مكان الريادة الأولى فى حركة الشعر الحديث كله ، ها هو ذا الناقد مالكولم كاولى ينشرمقالا بعنوان «پاوند فى الميزان من جديد » (مجلة ريپورتر ، عدد مارس ١٩٦١) يقرر فيه انه لا يرى فى شعره ما يستحق هذه الضجة التى أثيرت حوله ، ووضعته فى مكان الريادة بغير حق .

يقول كاولى : ان ما يغيظنى هو هذه المحاولات التى تبذل من كل جانب ، لكى تلتقى عند نقطة واحدة مقصورة ، وهى أن نقتنع بأن هجمة پاوند على المصرفيين (لاحظ أن پاوند فى شعره قد خصص شطرا كبيرا جدا لمهاجمة أصحاب رءوس المال فى المصارف) هى أعظم قصيدة شهدها العصر الحديث ، كما أنها أطول قصيدة قيلت فى هذا العصر ؛ وأن هذه القصيدة ـ يقصد مجموعة « أناشيده » تفوق خير ما أنتجه ييتس ، واليوت ، وڤاليرى ، وركله ، بل ربما كانت تفوق كل شعر قيل منذ دانتى ، وأن هذه « الأناشيد » تتطلب منا أن ندرسها بشىء من روح القداسة ازاءها .

وفى ظن كاولى أن هذه الوقفة من النقاد تجاه شعر پاوند ، انما جاءت نتيجة طبيعية لمدرسة النقد المعاصرة، التى تريد من النقد أن يكون شارحا للنص ، ومن شأن هذا المنهج النقدى أن يستنفد أغراضه بعد حين ؛ فلم يعد أمامنا ما يحتاج الى شرح فى كبار الأدباء ، لكثرة ما كتب عنهم ، وأعنى الأدباء من أمثال ملڤيل وكنراد واليوت وفوكنر ؛ بل ان چويس نفسه سرعان ما يخرج من الحملة الشارحة الموجهة الى أعماله ، أن يصبح وكأنه العظام البيضاء بعد أن خلت من لحمها ؛ وأما پاوند و « أناشيده » فيكاد ألا يكون أحد قد مسه حتى اليوم بمثل هذا النقد الشرحى ، واذن فهو ميدان لنشاط الناقدين ، بعد أن أبعدتهم الهيبة عن تناوله ؛ زد على ذلك أن « أناشيد » پاوند ـ على خلاف يولسيز ـ مثلا ـ (رواية چيمس چويس) لا تحتاج فى نقدها الا الى عمل مكتبى ، يرجع فيه الناقد الى الكتب التى كان پاوند قد قرأها ، ليستخرج منها ما يفسر اشاراته الكثيرة الواردة خلال شعره ، فلو أن ناقدا وفق الى مكتبة غنية فى احدى الجامعات ، لاستطاع أن يخرج منها وقد شرح كل ما قد أورده پاوند من اشارات وتلميحات، ولم يعد به حاجة بعد ذلك الى أن يتزود بشىء من حقائق الحياة نفسها ؛ فلا غرابة أن نجد أن المعظمين لقدر پاوند هم من أساتذة الجامعات ، أرادوا أن تعرف عنهم القدرة على البحث الأكاديمى المنقب فى ثنايا الكتب ، لعل ذلك أن يحقق لهم ما يبتغونه من مناصب الأستاذية فى جامعاتهم .

لقد زعم أستاذ من أبرع من كتب عن پاوند ـ هو « هيو كنر » Hugh Kenner فى كتابه « شعر ازرا پاوند » أن « أناشيد » ازرا پاوند تكون بناء معماريا لا يقارن به الا البناء المعمارى الذى شيده دانتى فى الكوميديا ؛ فيتعجب مالكولم كاولى لهذا الحكم ولهذا التقويم ، ويقول : ان « الأناشيد » عمل لم يتم ، لبث پاوند ينظمها خلال الخمسة والأربعين عاما التى سبقت كتابة مالكولم كاولى لمقاله هذا سنة ١٩٦١ ، أى أن پاوند ينظم

ا . پاوند



« الأناشيد » منذ سنة ١٩١٦ ، ولم يفرغ منها بعد ، فكيف تعد بناء معماريا مع ذلك ؟ كان پاوند قد كتب الى ذلك الحين مائة أنشودة وسبع أناشيد ، نشر منها ما بين الأنشودة الأولى والأنشودة الحادية والسبعين ، ثم ما بين الأنشودة الرابعة والسبعين الى الأنشودة التاسعة بعد المائة ـ أى أن الأنشودتين الثانية والسبعين والثالثة والسبعين بقيتا فى المسودة الأصلية بغير نشر ؛ لسبب لا نعرفه، اللهم الا أن يكون قد ورد فى مادتهما من جراة جارحة ؛ وأعلن پاوند انه ينوى أن يصل بأناشيده الى مائة وعشرين ، فمن ذا يستطيع أن يتنبأ كيف يعتزم أن يسير فى الجزء الباقى ؟ وبالتالى كيف يمكن القول بأن البناء معمارى بالدرجة الأولى ؟ ليتنى أجد من يدلنى : ماذا يمنع أن تقف الأناشيد عند ختام الاضافة التى أضافها الشاعر وهو فى پيزا (قد أضاف من ٧٤ الى ٨٤) أو ماذا يمنع أن يستمر فى أناشيده الى غير نهاية معلومة ؟

نعم انها قصيدة تتطلب من العلم ومن الصبر أكثر مما تتطلبه أية قصيدة أخرى منذ نشأ فى العالم شعر وشعراء ، ذلك أن القارىء مطالب أن يخمن ما يعنيه الشاعر بمقتبسات وأحاديث يسوقها فى تسع لغات غير الانجليزية : اليونانية واللاتينية والايطالية والفرنسية الحديثة والفرنسية القديمة والپروفنسال ، والأسبانية والألمانية والصينية ـ هذا فضلا عن اسم أورده بالخط الفارسى ، ومجموعة من المنقوشات الهيروغليفية ذكرها فى النشيد الثالث والتسعين .

وليس القارىء مطالبا بفهم المقتبسات الواردة فى هذه اللغة مجرد فهم لغوى ، بل لابد له أن يعرف مغزاها فى النص الأصلى الذى وردت فيه ، واذن فلا مناص من الرجوع الى عدد ضخم من المراجع التى أخذت منها تلك المقتبسات ؛ لا بل ان ذلك كله لا يكفى ، اذ لابد من الاتصال بأصدقاء پاوند ومعارفه، لأنه كثيرا ما يورد فى شعره لمحات لا تفهم الا بالرجوع الى هؤلاء وأولئك وما كان بينهم وبينه من صلات ومراسلات .

وفيم هذا العناء كله ؟ أمن أجل بضعة حقائق عن الصيارف والمصرفيين لا تزيد على سذاجات المراهقين حينما يفكرون فى دنيا الاقتصاد ؟ ان پاوند يزعم أنه بأناشيده ينظم « ملحمة » ، فاذا سألته ماذا تعنى بالملحمة ؟ أجابك : قصيدة طويلة فيها تاريخ ؛ ولكن قصيدة پاوند تكاد تخلو من «الفعل» الذى جعله أرسطو شرطا للملحمة ؛ انها تحتوى على مئات الحوادث ، وعلى آلاف الصور ، لكن هذه وتلك مفككة على نحو لا يجعل حادثة مرتبطة بحادثة ، ولا صورة مرتبطة بصورة ؛ هناك أسماء تعد بالألوف ، لكن هناك شخصية واحدة ؛ بل ان البطل نفسه ، الذى يخلع عليه پاوند أسماء مختلفة ، ان هو الا مجموعة من أقنعة لا تنم عن وجه معين بقسماته وملامحه ..

وانى لأتساءل ـ بكل معرفتى المتواضعة عن شعر ازرا پاوند ـ ما سر هذه الهجمة العنيفة التى شنها مالكولم كاولى على الشاعر ؟ ترى هل فضح نفسه اذ أبرز لنا علة غيظه وهو يقول ان پاوند قد هاجم أصحاب المصارف ؟ ومن هم أصحاب المصارف على الأغلب ؟ هم اليهود ، وكان ازرا پاوند من المناهضين للصهيونية ، فهل ناصبه مالكولم كاولى كل هذا العداء لأنه أقام جزءا كبيرا من أناشيده على مقاومة الأساليب المصرفية التى يحرك بها أثرياء اليهود كل ضروب الحرب والقتال ؟ ان پاوند يرد فى شعره كل مصيبة شهدها البشر الى جذور مالية مصرفية ـ ربما الى درجة المبالغة ـ كان يقول ان من هؤلاء الرأسماليين من يحارب الثقافة اليونانية كلها ، لمجرد أنه يعلم أن الدولة فى أثينا هى التى كانت أمدت بناة السفن بالأموال التى شيدوا بها الأسطول الذى انتصر فى موقعة سلامس ، وهؤلاء الرأسماليين لا يطيقون أن توكل هذه الأشياء الى الدولة لأن فى ذلك هدما لهم ؛ ان پاوند يرجع الحروب الى المصارف لدرجة أنه يقول شيئا كهذا : بتأسيس بنك انجلترا سنة ١٦٩٤ بدأت الحروب العالمية التى نشبت بعد ذلك .

أما بعد ، فالى هذا الحد البعيد قد يدار النقد الأدبى على أسس سياسية تخفى عن العين ، فربما كانت هجمة مالكولم كاولى على شعر ازرا پاوند مصدرها أنه قد يكون خطرا فى النهاية على اليهود وصناعة اليهود .

آلان سيليتو

أديب الطبقة العاملة



رمسيس عوض

سنتناول فى هذا المقال روايات الطبقة العاملة فى انجلترا المعاصرة كما يكتبها ((**آلان سيليتو**)) .

وسيتضح لنا بجلاء أن روايات «سيليتو» تستمد الكثير من مادتها الخام من حياة الطبقة العاملة فى عطف واضح عليها شأنها فى ذلك شأن السواد الأعظم من الروايات الانجليزية المعاصرة .

ظروف الطبقة العاملة

ولد « آلان سيليتو » فى نوتنجهام عام ١٩٢٨ . واضطرته ظروف الحياة القاسية الى أن يهجر الدراسة فى الرابعة عشرة من عمره للعمل بمصنع لصنع الدراجات، انتقل بعدها للعمل ببعض المصانع الأخرى . بدأ « سيليتو » الكتابة أثناء خدمته العسكرية فى سلاح الطيران بالملايو . ونشر أولى رواياته ، **ليلة السبت وصبيحة الأحد** « فى عام ١٩٥٨ ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان ، **وحشة عداء المسافات الطويلة وقصص أخرى** » فى عام ١٩٥٩ ، و « **الجنرال** » فى عام ١٩٦٠ ، و ((**مفتاح للباب**)) (١٩٦٢) الى جانب بعض الأشعار والمقالات .



آ . سيليتو

ويجدر بنا قبل أن نعرض لأدب ((آلان سيليتو)) الروائى أن نؤكد أن الطبقة العاملة البريطانية لم تصب رخاء وارتفاعا فى مستوى معيشتها كالذى أصابته بعد الحرب العالمية الثانية . وتعكس رواية ((ليلة السبت وصبيحة الأحد ، ما أصابته هذه الطبقة من انتعاش وازدهار)) .

تدور احداث رواية « **ليلة السبت وصبيحة الأحد** » حول بطل شاب وسيم الملامح أنيق الملبس اسمه « آرثر سيتون » يعمل بمصنع محلى لانتاج الدراجات . ويكسب « سيتون » من عمله ما يكفيه للانفاق عن شىء من السعة على الملابس والنساء والشراب . ولكنه يدرك أن مثل هذه البحبوحة فى الرزق لم تكن تتوافر للطبقات الكادحة منذ عشرين سنة أو ما يزيد . ويتورط هذا الشاب بارادته فى سلسلة من المغامرات الغرامية يبدأها مع « برندا » زوجة « جاك » أعز أصدقائه . وتحمل منه هذه المرأة سفاحا . ولكنها تصمم على الاجهاض حتى تتخلص من الجنين فى أحشائها ويساعدها « سيتون » نفسه فى ذلك . ولا يكتفى « سيتون » بهذه المغامرة وحدها بل أنه يقيم فى نفس الوقت علاقة ب « وينى » اخت « برندا » وهى امرأة متزوجة من أحد الجنود .. ويتسع نشاط « سيتون » الجنسى حتى يشمل فى عين الوقت فتاة صغيرة ثالثة اسمها « دورين » ، تغرم به دون أن تسمح له أن ينالها . ويكتشف الجندى علاقة « سيتون » بزوجته فيتربص له مع نفر من زملائه وينهالون عليه لكما وركلا حتى يغيب عن وعيه . هذه أحداث الجزء الأول من الرواية الذى يحمل عنوان « ليلة السبت » . **أما الجزء الثانى منها ويحمل عنوان ((صبيحة الأحد)) فيصور رغبة ((آرثر سيتون)) فى أن يستقر مع ((دورين)) فى علاقة ناضجة تنطوى على الاحساس بالمسئولية . وتنتهى الرواية بأن يتفق هذا الشاب مع ((دورين)) على الزواج وأن يقبل عن طيب خاطر أن يقع فى شباكها . وترمز خاتمة الرواية الى هذا التغيير الذى طرأ على شخصيته . فقد ذهب ((سيتون)) كعادته لصيد السمك . وعندما أخرج سنارته من الماء وجد سمكة تتدلى من طرفها وهى تحاول جاهدة للفكاك من اسارها والنجاة بحياتها ، فيشفق عليها ويعيدها الى الماء . ولكن هذا لا يمنعه من أن يعود الى صيد غيرها من السمك . والذى يدعوه الى التخلى بارادته عن حريته الطليقة ومغامراته ، والى الزواج من ((دورين)) ، ادراكه أن كل انسان فى نهاية المطاف لا يختلف فى مصيره عن السمكة المذكورة المتدلية من سنارته فى نضالها المستميت من أجل الحياة .**

وفى هذه الرواية يقارن « آرثر سيتون » بين ظروف معيشة الطبقة الكادحة قبل الحرب وبعدها . ويخلص « سيتون » من هذه المقارنة الى أن الحرب كانت شيئا مدهشا من بعض الزوايا وخاصة عندما يذكر كيف أنها أدخلت السعادة والرفاهية الى قلوب بعض الانجليز . بل أن ظروف العمل نفسه تحسنت بعد هذه الحرب . فقبل الحرب كانت البطالة شائعة ، كما كان العامل يفصل من عمله اذا عن له أن يتأخر فى المراحيض عشرة دقائق يقرأ خلالها نتائج مباريات كرة القدم فى الصحف. ويقول « سيتون » أن عائلته - كغيرها من العائلات الكادحة - لم تكن تملك جهاز راديو ، فى حين أن كل عائلة انجليزية اليوم تملك جهاز تليفزيون . ولا ينسى « سيتون » الضنك الذى ظل أبوه يقاسى منه زمنا طويلا ، فقد كان وجه الأب يكلح ويربد عندما يخلو وفاضه فلا يجد معه ثمن لفائف التبغ ، فى حين أنه الآن يدخن من سجائر « الوود بين » ما يشاء له المزاج أن يدخن .

طبيعة الحياة الأوربية الحديثة

والحياة الأوربية الحديثة كما يصورها أدب «سيليتو» عبارة عن غاب تصول فيها الكواسر الآدمية وتجول . غاب ينهش فيها القوى جسد الضعيف ويفتك به ولا تتمثل بربرية الانسان فى طبيعته التى تجنح الى الاعتداء فحسب ، بل أنها تتجسد أحيانا فى الأنظمة الاجتماعية والمؤسسات مثل مصنع الدراجات الذى يعمل فيه « آرثر سيتون » وفيه نرى صورا لصراع الانسان البشع ضد الانسان . فرئيس العمال فى صراع مع الادارة ، والعامل فى صراع مع رئيس العمال ، كما أن العامل فى صراع مع زميله العامل ولا يقتصر هذا الصراع على مستوى العمل ، بل يمتد الى الحياة الخاصة . فقد تعرض « سيتون » بسبب مغامراته الجنسية لضرب مبرح كاد أن يفضى به الى الموت . وتكاد الاشارات فى أدب « سيليتو » الى قانون الغاب الذى يحكم الحياة الأوربية الحديثة الا تنقطع . وفى رأى « سيليتو » أنه ينبغى علينا أن نقبل شريعة الغاب التى تسود هذه الحياة بشرط ألا يصيبنا الضعف أو الوهن فى مجابهتها. ويقول « آرثر سيتون » فى هذا الصدد انه لشىء أسيف أن تكون الحياة بهذه القسوة . كما يقول أن الحياة مع الحيوانات الكاسرة أفضل من الحياة فى مجتمع البشر ، لأن المرء فى مواجهة الوحوش الكواسر سيأخذ حذره على أقل تقدير . وعقب الاعتداء عليه فى قسوة ووحشية ، أحس « سيتون » بأنه يعيش فى عالم ينتفى منه الأمان تماما ، واستبدت به رغبة عارمة فى أن ينبذ العالم وأن ينتحى بمفرده فى قلب أشجار الريف ، تماما كما يلوذ الكلب الجريح بجحره حيث يلعق جراحه . حتى فى هذا المكان الموحش القصى ينبغى على الانسان حين ينام أن يغمض عينا وأن يفتح عينه الأخرى وأن يضع فى متناول يده كومة من الحجارة يرد بها عن نفسه أى عدوان من المحتمل أن يلحق به .

ولكن الغاب التى يتصارع فيها الانسان مع الانسان فى أدب « سيليتو » لا ترمز دواما الى قوى الشر . فالغاب مفيدة فى أنها تمثل جانبا من الحياة يعجز الأسلوب العقلانى أو العلمى عن استجلائه . وتمثل الغاب فى هذا الأدب التركيب المعقد لاحساسات الانسان ورغباته . ويرى « سيليتو » أن العلم عاجز عن التغلغل الى أعماق الجانب المظلم فى حياة الانسان . واذا كانت الغاب تمثل طبيعة الانسان البربرية المدمرة ، فهى تمثل كذلك ما هو انسانى يمور بالحياة .

وتحكم الصدفة المحضة هذه الغاب . ففيها تقع أحداث من شأنها أن تغير مجرى الحياة بأسرها دون أن يتوافر للانسان السبيل الى فهمها أو السيطرة عليها . والناس فى أدب « سيليتو » اما محظوظون أو غير محظوظين . ولكن أقدارهم محتومة تحكمها الصدفة والظروف على كل حال . كما أن السعادة عند « سيليتو » تعتمد الى حد كبير على ما يملكه الانسان من مال يوفر له ما يشتهيه من مأكل وملبس ، كما يوفر له معاقرة الخمر وممارسة الجنس والاستمتاع بأطايب الحياة .

أبناء الطبقة الكادحة

ولا يستطيع الناقد أن يعرض لأدب « سيليتو » دون أن يشير الى بعض النقاط الجوهرية التى تميزه . وأولى هذه النقاط أن هذا الكاتب يعطف على الفوضوية عطفا واضحا لا مراء فيه . و « آرثر سيتون » يقول أنه ليس شيوعيا ، ولكنه يحب الشيوعيين على أية حال، لأنهم يختلفون عن أبناء الزنا المحافظين كما يختلفون عن حزب العمال المستغل . انه يحب دائما أن يدافع عن الجانب الخاسر . وتتجلى لنا نزعته نحو الفوضوية عندما يستطرد قائلا انه يتوق الى أن ينسف البرلمان الانجليزى ، وفى موضع آخر يقول انه يود أن يقوض أركان المصنع الذى يعمل فيه . ويشعر « سيتون » بالغبطة لأنه استطاع أن يخدع البوليس ويدلى زورا بصوته الانتخابى مستخدما فى ذلك بطاقة أبيه الانتخابية عندما كان أبوه طريح الفراش . وعندما نبهه أحد زملائه انه بذلك يعرض نفسه للسجن أجاب بقوله أن القوانين لم تسن الا لتكسر .



والنقطة الثانية هى احساس « آرثر سيتون » بالتعاطف مع أبناء طبقته الكادحة . ويمتد شعوره بالتآخى حتى يشمل الذين قاموا بالاعتداء عليه ، رغم سخطه المرير عليهم . ويجد القارىء لروايات « سيليتو » أن الفقر أحيانا يدعو الفقراء الى التآزر والتآخى والألفة أمام عدوهم المشترك الفقر . ولكن هذا التآخى خال من كل مضمون سياسى أو أيديولوجى ، فهو تآخ بعيد كل البعد عن العمل السياسى الموحد أو الأهداف الطبقية المشتركة . فشخصيات « سيليتو » لا تؤيد أى حزب سياسى أو أى تنظيم مهما كان نوعه . ومن مظاهر هذا التعاطف الجانح الى الفوضوية فى رواية « **ليلة السبت وصبيحة الأحد** » أن « آرثر سيتون » يسمع وهو يسير فى الطريق صوت تحطيم زجاج احد الحوانيت . وتمسك صاحبة الحانوت بتلابيب الجانى حتى يصل البوليس للقبض عليه . ويسعى « سيتون » وأخوه الى اغراء الجانى بالهرب عطفا منهما عليه ، وحقدا منهما على كافة أجهزة السلطة . ويحمل « سيتون » الاحتقار والبغضاء للبوليس ويمثل البوليس فى أدب « سيليتو » قوى الشر والخسف والقسر . **وتشعر شخصيات « سيليتو » كما يتجلى فى « آرثر سيتون » ، شعورا واثقا بكرامتها ، فهى ترفض الذلة والمسكنة بالرغم من كل ما تتعرض له من مهانة واذلال اجتماعيين . وفى بعض الأحيان نجد أن هذه الشخصيات تحترم غيرها من الناس ممن تتوافر فيهم الشفقة** . وبالرغم مما تتمتع به هذه الشخصيات من قدرة على تفهم مشكلات الآخرين والتعاطف معهم ، فمن النادر أن نجد أنها تتصرف بطريقة بطولية تتسم بالتضحية والايثار . **فهى فى مجملها شخصيات أنانية شريرة تحرص على تحقيق مآربها عن طريق الغش والكذب والسرقة** . ويعجب القارىء لموهبة « آرثر سيتون » فى الكذب التى ليس لها مثيل . فالأكاذيب تتدفق من فمه بطريقة تلقائية للغاية . ولا يظهر « سيليتو » أى سخط أو مجرد قلق أخلاقى على شخصياته الخارجة عن القانون . بالعكس ، فان القارىء يشعر بحدبه نحوها وعطفه عليها . فالحياة فى نظره لؤم وعلى الانسان أن يتسلح باللؤم كلما استطاع اليه سبيلا .

والنقطة الأخيرة التى يجدر بنا الالتفات اليها فى أدب « سيليتو » أنه يؤكد القيم الشخصية والأهداف الفردية . ويكفينا أن نسوق ما يقوله « آرثر سيتون » حتى نتأكد من أن أدب « سيليتو » يولى القيم الفردية كل اهتمامه ، وأنه يريد من الانسان الفرد أن يحقق ذاته مهما كانت العوائق . يقول « سيتون » : «اننى أنا ولست أى شخص آخر . ومهما كان رأى الناس فى أو قولهم عنى ، فهو يجانب الحقيقة ، لأنهم لا يعرفون أى شىء لعين عنى . » .

الثورة على القانون

قلنا أن « ليلة السبت وصبيحة الأحد » ، تعكس الانتعاش الاقتصادى الذى أصابته الطبقة العاملة فى بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية . ولكنه من الخطل أن نظن أن أدب « سيليتو » يقتصر على تصوير الرغد النسبى الذى بدأت الطبقة العاملة فى بريطانيا تستمتع به بعد هذه الحرب . ففى أرجاء هذا الأدب تتردد أصداء تذكرنا بعض قطاعات هذه الطبقة لا تزال تعيش فى فقر مدقع كما يتضح لنا من قصته القصيرة « وحشة عداء المسافات الطويلة » .

تدور أحداث « **وحشة عداء المسافات الطويلة** » حول شاب يناهز السابعة عشرة من عمره « سميث » يموت والده بالسرطان ، وتسلك أمه سبيل الغواية والخيانة حتى فى حياة زوجها . ولا ينسى « سميث » الذى يروى لنا أحداث هذه القصة ما ألم بأبيه الذى مات فى مهانة واملاق بعد أن أصابه المرض العضال . ومن سخرية الحياة أن يذكر « سميث » كيف اقترنت وفاة والده فى طفولته بالبشر والسعادة ، فقد انتعشت بموته اقتصاديات العائلة لبعض الوقت اذ أنها ورثت بعد وفاة عائلها بوليصة تأمين بمبلغ خمسمائة جنيه أنفقتها فى شراء تليفزيون من الحجم الكبير وسجادة جديدة تحل محل السجادة القديمة التى لطختها الدماء المنهمرة التى نزفت من الأب عند وفاته .

وبعد أن يتبدد مال الأسرة تعود الى مجابهة شظف العيش . ويلجأ « سميث » الى السطو على خزانة أحد المخابز بالاشتراك مع صديق له . ويخبىء « سميث » المبلغ المسروق فى ماسورة صرف المياه خارج منزله . وعندما يحضر اليه رجل البوليس نراه ينكر التهمة الموجهة اليه بجنان ثابت وثقة عظيمة . ولكن بعض الأوراق المالية المسروقة يتطاير لحظة العاثر فى حضرة رجل البوليس ، فيلقى القبض عليه ويزج به فى السجن . ويتوسم مدير السجن فى « سميث » استعدادا طيبا لرياضة العدو فيعفيه من أعبائه الشاقة كسجين حتى يكرس جهده للتمرين على العدو لمسافات طويلة واثقا من أن « سميث » سيفوز فى سباق المسافات الطويلة التى سيشترك فيها مع غيره من نزلاء السجون الأخرى . ويوصيه هذا المدير أن يتحلى بالأمانة ويعده بأنه سيقدم اليه كل عون وعضد وتأييد .

ويحين يوم التسابق فيحضره علية القوم ووجهاؤهم . ولكن « سميث » يعقد العزم بينه وبين نفسه أن يخيب أمل مدير السجن فيه ، فيعمد أثناء السباق الى التلكؤ الواضح حتى يخسره ، وتحضره أثناء العدو ذكرى وفاة والده الأليمة فيزيد هذا من تعلقه بالهزيمة وحرصه

عليها . ويتأرجح عداء المسافات الطويلة بين الوحشة والرغبة فى الانتقام من مجتمعه فلا يجد وسيلة الى هذا الانتقام غير فشله المقصود المتعمد . وعداء المسافات الطويلة يمقت مدير السجن مقتا لا مزيد عليه لا لأنه يمثل السلطة الغاشمة فحسب ، بل لأنه يوصيه بالامانة التى يؤمن بها ايمانا لا يقل عن ايمان هذا المدير بها ، وان كان يفهمها فهما يغاير فهم اصحاب السلطان لها . ولهذا نراه أشد ما يكون رغبة فى أن يفوت على مدير السجن فرصة النصر فى السباق لأن النصر سيعود فى نهاية الأمر على هذا المدير بالمديح والثناء . ولعله سيعود عليه بلقب « سير » تقديرا له على حسن معاملته للمساجين واصلاح ما اعوج من امرهم . ويدفع « **عداء المسافات الطويلة** » عن طيب خاطر سخط هذا المدير عليه الذى بدأ يسند اليه بعد تخلفه فى السباق أعمال السجن المهينة الشاقة . وعندما يخرج « سميث » من السجن يعقد العزم على المضى فى طريق الخروج عن القانون موطدا نفسه على ان يكون اكثر حيطة ومكرا وخديعة فى المستقبل .

وعندما نعرض لشخصية « سميث » « عداء المسافات الطويلة » بالتحليل نجد أنفسنا أمام شاب يحير الأذهان . فهو ليس مجرما عاتيا خاليا من كل احساس انسانى . **كل ما هنالك أنه متمرد على المجتمع الظالم الذى جعله وعائلته يعيشون فى شظف واملاق . وليس أدل على انسانيته من أنه شعر بغصة من الألم تجتاحه عندما تعمد ألا يدعو رجل البوليس المصاب بالبرد الذى جاء لاستجوابه الى الدخول فى بيته حتى يدمر المطر المنهمر خارجه على ما تبقى من صحته . وليس أدل على انسانيته كذلك من أنه لم يحاول الوشاية بصديقه الذى اشترك معه فى ارتكاب جريمة السطو على المخبز او الاساءة اليه .**

والغريب فى أمر هذه القصة أنها — دون أن تقول حرفا واحدا — تدافع عن الخارجين عن القانون فى وجه الداخلين فى القانون . والغريب فى أمرها كذلك أنها وان كانت لا تبشر بحرب الطبقات فانها تؤكد أن هناك حربا لا لين فيها ولا هوادة بين الذين يملكون والذين لا يملكون . وليست « **وحشة عداء المسافات الطويلة** » سوى تعبير عن وجهة نظر الخارج عن القانون الذى يحس بالظلم والمهانة فى القانون وفى القائمين بأمره سواء كان رجل البوليس الذى جاء ليستجوبه ثم يقبض عليه ، أو على مدير السجن الذى اراد أن يخلق منه رياضيا يباهى به زملاءه من مديرى السجون الآخرين . وفى قصته لولاة الأمور نرى عداء المسافات الطويلة ينفث بينه وبين نفسه سيلا لا ينقطع من الشتائم يوجهه الى رجل البوليس تارة والى مدير السجن تارة أخرى . فرجل البوليس فى نظره له ملامح هتلر الذى عرفه العالم بغلظته وقسوته . وهو ابن زنا شأنه فى ذلك شأن مدير السجن .

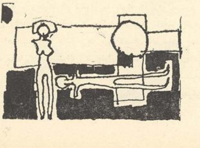
واغرب من هذا وذاك أن القصة تدافع عن حق كل خارج عن القانون فى أن يحقق ذاته ، كما أنها تبشر بالايمان بانسانية العلاقات الشخصية . فهناك ايمان حقيقى بالصداقة كقيمة انسانية عليا كما يتجلى من موقف « سميث » الحانى الشفوق من شريكه فى الجريمة. **نحن اذن ازاء أدب جديد يحنو على الخارجين عن القانون ويعرض فى عطف وجهة نظرهم فيما يعن لهم من تجارب الحياة .**

التعاطف مع الآخرين

وتدور أقصوصة « **العم أرنست** » فى هذه المجموعة القصصية حول رجل زرى المظهر رث الثياب فى منتصف العمر يشتغل منجدا يحمل هذا الاسم .

بدأ « ارنست » حياته فى شظف توجعه ذكراه . وخلقت فى نفسه ظروف حياته القاسية شعورا واضحا بالمذلة الاجتماعية ظل ملازما له حتى بعد أن تحسنت أحواله المعيشية بعض الشىء . وهو وحيد بلا زوج أو عيال أو اصدقاء . ووسيلته الوحيدة الى التخلص من شعوره بالوحدة هو التردد على الحانات لمعاقرة الخمر فيها كلما اتسع به الرزق .

وفى يوم من الأيام جلس « **أرنست** » كعادته فى احدى الحانات يحتسى قدحا من الشاى . ودخلت الحانة فتاتان صغيرتان يبدو عليهما الفقر ، كبراهما واسمها « **ألما** » لا تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها وصغراهما اسمها « **جون** » . وترامى الى أسماع « أرنست » حديث دار بين الصغيرتين طلبت فيه الأخت الصغرى من الأخت الكبرى أن تشترى لها بعض الكعك ، فاعترضت على ذلك أختها الكبرى لضيق ذات اليد ، وبأنها تدخر النقود القليلة الباقية لتدفع أجرة الاتوبيس الذى سينقلها الى البيت . ولاحظ « أرنست » أن الأخت الصغرى قد انخرطت فى البكاء ، فترفق بها وتلطف معها واشترى للفتاتين بعض الكعك وأعطاهما قليلا من المال قبل انصرافهما . وطلب « أرنست » منهما أن تترددا على نفس الحانة فى وقت وجوده بها كلما رغبتا فى أن يأكلا بعض الحلوى .



ومنذ تلك اللحظة شعر « أرنست » أن حياته الفارغة قد بدأت تمتلىء وأن وحشته الأليمة قد زايلته . ولهذا اتخذ من الصغيرتين صديقتين فى مركز ابنتيه تشيعان فى نفسه الموحشة البهجة والأنس . وبلغ الايثار ب «أرنست» مبلغا جعله يحرم نفسه من الشراب حتى يوفر لصغيرتيه أسباب المتعة .

وفى يوم من الأيام اقترب من « أرنست » رجلان من رجال البوليس السرى ، وطلبا منه أن يبتعـد عن طريق الفتاتين الصـغيرتين وأن يكف عن هذا العبث الذى لا يليق بمن كان فى مثل عمره ، وحاول « أرنست » أن يحتج عليهما وأن يجادلهما فيما ذهبا اليه ، فدفعه رجلا البوليس الى خارج الحانة ، وانذاره بتقديمه الى المحاكمة اذا أصر على مصاحبة الصغيرتين فانصاع لهما « أرنست » وعاد الى حانته ليعاقر الخمر فى وحشته من جديد .

والرأى عنـدى أن قصة « **العم أرنست** » ان هى الا امتداد لقصة « **وحشـة عداء المسافات الطويلة** » كما أنها امتداد لرواية « **ليلة السبت وصبيحة الأحد** » فأرنست رجل متمرد على مجتمعه بالرغم من كل مظاهر سلبيته . وتمرده ، فى واقع الأمر ، تمرد المغلوب على أمره . والسلطة فى هذه القصة ـ شأنها فى ذلك شأن السـلطة فى أدب « سيليتو » عموما ـ تمثل الجـور والخسف ، فهى تسىء تفسير النوايا الانسانية الطيبة ، وتقـابل بالريبة والتشكك أنبل العواطف التى يمكن للانسان أن يتحلى بها . وهى فى جورها وخسفها تسلب « أرنست » حقه المشروع فى أن يملأ الفراغ الذى يشيع فى نفسه بالطريقة الخيرة والبريئة التى تروق له .

تجربة انسانية مريرة

وتهاجم قصة « سيليتو » القصيرة « **ظهـيرة يوم السبت** » السلطة كما تتمثل فى القانون الغاشم المستبد الذى يعاقب المنتحر بالسجن اذا شاء حظه العاثر أن تمنى محاولته الانتحار بالفشل .

ويروى لنا أحداث هذه القصة غلام فى السادسة عشرة من عمره ، ويسجل فيها تجربة انسانية مريرة خاضها فى طفـولته فى عمر لا يتجاوز العاشرة . يقـول هذا الغـلام أن أسرته ذهبت فى يوم من الأيام الى السينما لمشاهدة أحد الأفلام ، وتركته بمفرده فى البيت مـع والده وهو رجل غليظ فظ متجهم الوجه دائما يدخل جام غضبه الرعب فى نفـوس أبنائه الصغار . وحتى يتحاشى الصبى أن يصب والده جام غضبه عليه نراه يخـرج من البيت ويجلس بمفرده على مقربة منه ، فاذا به يشاهد رجلا لطيف المعشر يحمل حبلا جديدا .

ورأت هذا الرجل واحدة من الجيران فسألته عما ينوى أن يفعله بذلك الحبل فأجابها فى بساطة بأنه يعتزم أن يشنق نفسه به ، فضحكت المرأة من قلبها على هـذه النكتة الطريفة .

ولما كان الصبى يبغى أن يعوض التسلية التى فاتته بسبب حرمانه من مشاهدة الفيلم مع بقية أفراد أسرته فقـد أغراه ذلك أن يقتفى أثر الرجل . وعندما دلف الرجل الى مسكنه المجاور تبعه الصبى ودخل وراءه فلم يعترض الرجل او يحل بينه وبين الـدخول . وسأل الصبى الرجل عما يعتزم أن يفعله بالحبل فأجابه فى بساطة أنه يعتزم أن يشنق نفسه به . وانصرف الرجل الى تثبيت الحبل فى السقف فى المكان الذى يتدلى منه سلك الكهرباء والى عمل عقدة يلفها حول رقبته . ولفت الصبى نظر الرجل الى أن العقدة غير محكمة ، فلم يكترث به أو يلق الى كلامه بالا . واخـيرا طلب الرجل من الصبى أن يساعده فى ازاحة الكرسى من تحت قدميه ، فوعده الصبى بذلك وبالفعل نفـذ الصبى وعده وأزاح الكرسى من تحت قدميه ، فهوى جسده المتدلى على الأرض . وانتاب الرعب الصبى فخف هاربا من مكان الحادث فقد كان حتى ذلك الوقت ينظر الى الموضوع من أوله الى آخره على أنه بديل عن الفيلم الذى حرم من مشـاهدته يدخل على نفسه التسـلية والتلهى . ولم يفق الصبى الى جسامة الأمر الا بعد أن شاهد جثة الرجل تهوى على الأرض .

وبعد انقضاء وقت قليل رأى الصبى رجلا من رجال البوليس يدخل مسكن الرجل فتبعه حتى يرقبـه عن كثب . وتبين رجل البوليس أن الرجل لم يمت . وبعد ان أزاح الحبل عن رقبته ، سأله عما حداه الى أن يقدم على فعلته فأجابه انه عاطل يبحث عن عمل فلا يجده . وقال له رجل البوليس انه سـيقع تحت طائلة القانون ونظر الصبى الى رجل البوليس شذرا وساءه أن يقحم القانون نفسه فى أخص خصوصيات الانسان فيحرمه من حقه الطبيعى المشروع فى أن يختار بين الموت والحياة .

ونقـل الرجل الى المستشفى فى حراسة رجل من رجال البوليس . وارتاح الغلام عندما ترامى الى مسامعه فيما بعد أن الرجل استطاع أن يغافل حارسه فى المستشفى وينتحر .

تأكيد القيمة الانسانية

قلنا أن شخصيات « سيليتو » تجنح الى الفوضوية والى التعاطف مع سائر الخارجين عن القانون كما يتضح لنا من « ليلة السبت وصبيحة الأحد » ومن « وحشة عداء المسافات الطويلة » و « العم أرنست » و « فى

ظهيرة يوم السبت » التى عرضنا لها ، ويتضح لنا هذا العطف على الفوضوية كذلك من قصة « **العار الذى لحق بجيم سكارفيدال** » **التى تصور فشل شاب بهذا الاسم فى حياته الزوجية وهجران زوجته له بسبب ما لأمه على شخصيته من سلطان ، الأمر الذى أفضى به الى الانطواء على نفسه والعزوف عن الناس** وممارسة اغتصاب الفتيات الصغيرات فى سن العاشرة . ويروى لنا أحداث هذه القصة لص يحترف السطو على العوامات والاستيلاء على ما بها من مال . وبالرغم من أن هذا اللص يحبذ اغتصاب الفتيات الصغيرات فاننا نشعر بنوع من التعاطف الأكيد من جانبه نحو « سكارفيدال » كما أننا نراه بوجه عام يهاجم رجال الأمن ويؤازر اخوانه فى الجريمة والانحراف وفى هذه القصة لا تعدو السياسة بالنسبة للمعدمين والمظلومين فى هذه الأرض أن تكون كلمة جوفاء فارغة من كل معنى أو مضمون . والذى يؤكد لنا خلو **أدب « سيليتو » من أى مضمون سياسى أن أحداث قصته « صورة قارب الصيد »** تقع على خلفية من التوتر **السياسى بسبب توقع نشوب الحرب العالمية الثانية .** وبالرغم من هذا ، فاننا لا نجد فيها اى أثر لهذا التوتر . فالقصة قبل كل شىء وفوق كل شىء تعنى بتصوير الجانب الشخصى فى حياة الانسان .

وتدور أحداث قصة « صورة قارب الصيد » حول موزع بريد شاءت له ظروف حياته أن يتزوج من امرأة هجرته لتعيش مع عشيق لها . وفى يوم من الأيام فوجىء هذا الرجل بزيارة زوجته له بعد هجران دام طويلا . وكانت عودتها اليه أليمة على نفسه فقد كانت بادية الفقر ظاهرة الاعياء . وطلبت منه زوجته أن يعطيها صورة عزيزة عليه معلقة على أحد جدران بيته هى « صورة قارب الصيد » . ورغم كلفه بهذه الصورة . فانه لم يبخل بها على زوجته الخائنة . واندهش الرجل عندما وجد أن زوجته قد رهنت هذه الصورة لقاء مبلغ زهيد جدا من المال . ولكنه اشتراها من صاحب حانوت الرهونات . وعندما طلبت منه زوجته نفس هذه الصورة للمرة الثانية لم يبخل بها عليها ، فضلا عن أنه كان يقدم لزوجته المعونة المالية من وقت لآخر .

وتتميز هذه القصة بتأكيد أهمية القيم الشخصية فى الحياة كما أنها تنطوى على نوع من التعاطف العميق الذى يحس به المظلوم نحو غيره من المظلومين .

رمسيس عوض

هل هذا كل ما يبقى؟

ط . حسين



ظهيرة يوم السبت » التى عرضنا لها ، ويتضح لنا هذا العطف على الفوضوية كذلك من قصـــة « العار الذى لحق بجيم سكارفيدال » التى تصور فشل شاب بهذا الاسم فى حياته الزوجية وهجران زوجته له بسبب ما لأمه على شخصيته من سلطان ، الامر الذى أفضى به الى الانطواء على نفسه والعزوف عن الناس وممارسة اغتصاب الفتيات الصغيرات فى سن العاشرة . ويروى لنا أحداث هذه القصة لص يحترف السطو على العوامات والاستيلاء على ما بها من مال . وبالرغم من أن هذا اللص يحبـذ اغتصاب الفتيات الصغيرات فاننا نشعر بنوع من التعاطف الأكيد من جانبه نحو « سكارفيدال » كما أننا نراه بوجه عام يهاجم رجال الأمن ويؤازر اخـــوانه فى الجـــريمة والانحراف وفى هذه القصة لا تعدو السياسة بالنسبة للمعدمين والمظلومين فى هذه الأرض أن تكون كلمة جوفاء فارغة من كل معنى أو مضمون . والذى يؤكد لنا خلو أدب « سيليتو » من أى مضمون سياسى أن أحداث قصته « صورة قارب الصيد » تقع على خلفية من التوتر السياسى بسبب توقع نشوب الحرب العالمية الثانية . وبالرغم من هذا ، فاننا لا نجد فيها اى أثر لهذا التوتر . فالقصة قبل كل شىء وفوق كل شىء تعنى بتصـــوير الجانب الشخصى فى حياة الانسان .

وتدور أحداث قصة « صورة قارب الصيد » حـــول موزع بريد شاءت له ظروف حياته أن يتزوج من امرأة هجرته لتعيش مع عشيق لها . وفى يوم من الأيام فوجىء هذا الرجل بزيارة زوجته له بعد هجران دام طـــويلا . وكانت عودتها اليه أليمة على نفسه فقد كانت بادية الفقر ظاهرة الاعياء . وطلبت منه زوجته أن يعطيها صـــورة عزيزة عليه معلقة على أحد جدران بيته هى « صـــورة قارب الصيد » . ورغم كلفه بهذه الصـــورة . فانه لم يبخل بها على زوجتـــه الخائنة . واندهش الرجل عندما وجد أن زوجته قد رهنت هذه الصورة لقاء مبلغ زهيد جدا من المال . ولكنه اشتراها من صاحب حانوت الرهونات . وعندما طلبت منه زوجته نفس هذه الصورة للمرة الثانية لم يبخل بها عليها ، فضـــلا عن أنه كان يقدم لزوجته المعونة المالية من وقت لآخر .

وتتميز هذه القصة بتأكيد أهمية القيم الشخصية فى الحياة كما أنها تنطوى على نوع من التعاطف العميق الذى يحس به المظلوم نحو غيره من المظلومين .

رمسيس عوض

هل هذا كل ما يبقى؟

ط . حسين



لا شك عند كاتب هذه السطور، أن الأستاذ الشاعر الكاتب **صلاح عبد الصبور** هو من أدباء هذا الجيل، الذين تسلموا الأمانة من أدباء الجيل الماضى ، ليزيدوا الشعلة وهجا ، وليسدوا جوانب النقص ثم ليقتربوا بجوانب الصواب نحو الكمال بمزيد من الصواب ؛ فاذا كان قدره هو أن يحمل أمانة الرسالة من سابقيه، وان يحتمل تبعاتها ، فمن حقه أن يراجع دفاتر الحساب **ليحدد** التركة ، ماذا تركت له من كسب ، وماذا أوقعته فيه من خسارة ؛ ومن ثم ، كانت له هذه الفصول القصار، التى جمعها فى كتاب أخرجه هذه الأيام ،عن أعلام اربعة من أئمة الجيل الماضى ، هم **طه حسين** ، **والعقاد** ، **وتوفيق الحكيم** ، **والمازنى** ، وجعل عنوان الكتاب : « **ماذا يبقى منهم للتاريخ** » .

بدأ الحديث **بطه حسين** ، ليستعرضه قصاصا ، فصاحب نظرية فى التربية ، بناها على رأيه فى حضارة مصر بأنها ألصق بالبحر الأبيض المتوسط ودوله الأوروبية ، منها بالحضارات الشرقية ، ثم تحدث عنه مؤرخا للأدب ، فمؤرخا عاما ؛ وانتهى بعد الغربلة السريعة لهذه الجوانب ، الى رفضه قصاصا، **ورفضه صاحب نظرية فى التربية ، وقبوله مؤرخا للأدب ومؤرخا عاما .**

اما عن القصة ، فطه حسين ـ كما يقول الأستاذ صلاح عبد الصبور ـ « ليس صاحب اتجاه فى فننا القصصى المعاصر ، وقصصه لم تترك أثرا يذكر عند كتاب القصة الذين خلفوه لا فى أسلوبها ولا فى بنائها القصصى ولا فى منهجها فى بناء الشخصيات » ؛ وأما عن نظريته فى التربية المؤسسة على رأيه فى الحضارة المصرية ، فهى نظرية : « لو انسقنا معها ، لكنا معرضين لأن نفقد طابعنا القومى ؛ لكن عظمة طه حسين هى فى عرضه للتراث العربى القديم ، وسبره لأغواره ، وابداء رأيه فيه ، وكانت نتيجة ذلك كله هى : « أن تغيرت صورة التراث العربى فى أذهان الناس تغيرا يكاد يكون تاما » ؛ هذا هو طه حسين مؤرخ الأدب ، « **أما طه حسين المؤرخ فيكفيه فخرا أنه كتب أروع كتاب فى التاريخ الاسلامى ، وهو كتاب الفتنة الكبرى ، عن عثمان ابن عفان** » .

ولقد لخص الأستاذ عبد الصبور حكمه على طه حسين تلخيصا جيدا، حين قال فى ختام حديثه عنه : « أن من عاشوا بين عامى ١٩٢٠ ، ١٩٥٠ **يستطيعون أن يقولوا انهم عاشوا فى عصر طه حسين ، كما يقول الناس أنهم عاشوا فى عصر شيكسبير او فى أيام فلتير** » .

ولكنى الاحظ ـ وهى ملاحظة رأيتها تسرى فى الكتاب ـ أن الأستاذ المؤلف يبدأ بمقدمات ثم ينتهى الى نتائج لا تلزم عنها ؛ فبعد أن رفض طه حسين قصاصا وصاحب نظرية فى التربية ، ليقره مؤرخا للأدب ومؤرخا للاسلام ، انتهى الى نتيجة تقول : « وجدت طه حسين شامخا فى كل ناحية من نواحى حياتنا الأدبية : قصاصا ، ومؤرخا ، ومؤرخ ادب ، وناقدا وملخصا للأدب العالمى ودارسا للاجتماع ، وصاحب نظرية فى التربية » ولست أدرى على أى الجانبين ينوى الأستاذ صلاح أن يبنى موقفه : على مقدماته أم على نتائجه ؟

وينتقل المؤلف الى حديثه عن **العقاد** ، بادئا بالقول بأن هنالك خلافا حول مكانة العقاد ، فمن الناس من يجعل له الصدارة فى حياتنا الأدبية ، ومنهم من لا يصفه بأكثر من كونه قارئا موسوعيا ؛ والانطباع عندى هو أن الأستاذ صلاح عبد الصبور يفضل لنفسه أن يقف مع الفريق الثانى ، ملخصا موقفه هذا فى قوله : « **لعلنا لا نعدو الحق اذا قلنا ان العقاد القارىء هو سر بقاء العقاد الأديب** » وشرح ذلك عندى هو أن أدب العقاد وفكره هما قراءة مكتوبة ، فاذا كان فيما



العقـــاد



الحكيـــم

لا شك عند كاتب هذه السطور، أن الأستاذ الشاعر الكاتب **صلاح عبد الصبور** هو من أدباء هذا الجيل، الذين تسلموا الأمانة من أدباء الجيل الماضي ، ليزيدوا الشعلة وهجا ، وليسدوا جوانب النقص ثم ليقتربوا بجوانب الصواب نحو الكمال بمزيد من الصواب ؛ فاذا كان قدره هو أن يحمل أمانة الرسالة من سابقيه، وان يحتمل تبعاتها ، فمن حقه أن يراجع دفاتر الحساب ليحدد التركة ، ماذا تركت له من كسب ، وماذا أوقعته فيه من خسارة ؛ ومن ثم ، كانت له هذه الفصول القصار، التى جمعها فى كتاب أخرجه هذه الأيام ،عن أعلام اربعة من أئمة الجيل الماضى ، هم **طه حسين** ، **والعقاد** ، **وتوفيق الحكيم** ، **والمازنى** ، وجعل عنوان الكتاب : « **ماذا يبقى منهم للتاريخ** » .

بدأ الحديث **بطه حسين** ، ليستعرضه قصاصا ، فصاحب نظرية فى التربية ، بناها على رأيه فى حضارة مصر بأنها ألصق بالبحر الأبيض المتوسط ودوله الأوروبية ؛

العقاد



منها بالحضارات الشرقية ، ثم تحدث عنه مؤرخا للأدب ، فمؤرخا عاما ؛ وانتهى بعد الغربلة السريعة لهذه الجوانب ، الى رفضه قصاصا، **ورفضه صاحب نظرية فى التربية ، وقبوله مؤرخا للأدب ومؤرخا عاما .**

اما عن القصة ، فطه حسين — كما يقول الأستاذ صلاح عبد الصبور — « ليس صاحب اتجاه فى فننا القصصى المعاصر ، وقصصه لم تترك أثرا يذكر عند كتاب القصة الذين خلفوه لا فى أسلوبها ولا فى بنائها القصصى ولا فى منهجها فى بناء الشخصيات » ؛ وأما عن نظريته فى التربية المؤسسة على رأيه فى الحضارة المصرية ، فهى نظرية : « لو انسقنا معها ، لكنا معرضين لأن نفقد طابعنا القومى ؛ لكن عظمة طه حسين هى فى عرضه للتراث العربى القديم ، وسبره لأغواره ، وابداء رأيه فيه ، وكانت نتيجة ذلك كله هى : « أن تغيرت صورة التراث العربى فى أذهان الناس تغيرا يكاد يكون تاما » ؛ هذا هو طه حسين مؤرخ الأدب ، « **أما طه حسين المؤرخ فيكفيه فخرا أنه كتب أروع كتاب فى التاريخ الاسلامى ، وهو كتاب الفتنة الكبرى ، عن عثمان ابن عفان** » .

ولقد لخص الأستاذ عبد الصبور حكمه على طه حسين تلخيصا جيدا، حين قال فى ختام حديثه عنه : « أن من عاشوا بين عامى ١٩٢٠ ، **١٩٥٠ يستطيعون أن يقولوا انهم عاشوا فى عصر طه حسين ، كما يقول الناس انهم عاشوا فى عصر شيكسبير أو فى أيام ڤلتير** » .

ولكنى الاحظ — وهى ملاحظة رأيتها تسرى فى الكتاب — أن الأستاذ المؤلف يبدأ بمقدمات ثم ينتهى الى نتائج لا تلزم عنها ؛ فبعد أن رفض طه حسين قصاصا وصاحب نظرية فى التربية ، ليقره مؤرخا للأدب ومؤرخا للاسلام ، انتهى الى نتيجة تقول : « وجدت طه حسين شامخا فى كل ناحية من نواحى حياتنا الأدبية : قصاصا ، ومؤرخا ، ومؤرخ ادب ، وناقدا وملخصا للأدب العالمى ودارسا للاجتماع ، وصاحب نظرية فى التربية » ولست أدرى على أى الجانبين ينوى الأستاذ صلاح أن يبنى موقفه : على مقدماته أم على نتائجه ؟

وينتقل المؤلف الى حديثه عن **العقاد** ، بادئا بالقول بأن هنالك خلافا حول مكانة العقاد ، فمن الناس من يجعل له الصدارة فى حياتنا الأدبية ، ومنهم من لا يصفه بأكثر من كونه قارئا موسوعيا ؛ والانطباع عندى هو أن الأستاذ صلاح عبد الصبور يفضل لنفسه أن يقف مع الفريق الثانى ، ملخصا موقفه هذا فى قوله : « **لعلنا لا نعدو الحق اذا قلنا ان العقاد القارىء هو سر بقاء العقاد الأديب** » وشرح ذلك عندى هو أن أدب العقاد وفكره هما قراءة مكتوبة ، فاذا كان فيما

الحكيم



كتب أدب أو فكر فهو لغيره ممن قرأ له ونقل عنه .

يبدأ الأستاذ صلاح بتحليل موقف العقاد السياسي ، يقول لنا باختصار انه – بين التيارين الموجودين في أيامه : تيار الشعب متمثلا في حزب الوفد ، وتيار الثقافة متمثلا في حزب الأحرار الدستوريين – اختار العقاد الوقوف مع حزب الشعب ، لأنه خشي أن يوضع بين زمرة المثقفين فيضيع ، وآثر أن يكون فردا ممتازا وسط مجموعة ضخمة من البسطاء ؛ أي أن اختياره الوقوف مع الشعب لم يكن من أجل الشعب بقدر ما كان اشباعا لغروره الشخصي ، بدليل أن احدا من الكتاب لم يهاجم عقلية الجماهير وذوقهم بقدر ما هاجم العقاد .

وبعد أن فرغ المؤلف من العقاد السياسي ، انتقل الى العقاد كاتب العبقريات – الاسلامي منها وغير الاسلامي – وكان الهدف هنا أيضا هو الاعتداد بفرديته على اعتبار أنها أقرب صلة بالعباقرة منها الى سواد الناس ، فقضيته هنا – كما يقول الأستاذ صلاح – « هي قضية توضيح الاختلاف بين العبقري والرجل العادي ، والحكم الذي يريد استصداره هو بيان أن العبقري لا يدين بشيء كثير لبيئته أو وراثته بقدر ما يدين لعبقريته » ..

وأوشك الأستاذ صلاح أن يترك حديثه عن العبقريات عند هذا الحد لولا ان « بعض الأصدقاء الأدباء استوقفوني قائلين : **ان عبقريات العقاد هي أثمن تراث فكري جادت به موهبة العقاد** » ولذلك استطرد في الحديث عنها ، ليقرر أنها ليست من التاريخ ، لأنها قبلت من المادة غير الموثقة ما لا يقبله المؤرخون ، « ورغم ذلك فان ما خسرته العبقريات في حقل التاريخ ، كسبته في مجال آخر ؛ ان كتب العبقريات توشك أن تكون ملحمة نثرية يقدمها شاعر تعصيه القوافي ، وان كانت العاطفة لا تعصيه الى انسان عظيم » – أي انك اما أن تقبل العبقريات على أنها أقرب الى مادة الشعر غير المنظوم وبذلك يكون العقاد قد ترك شيئا يذكر ، واما أن ترفض هذا الرأي ، فتكون نتيجة العقاد في الامتحان صفرا .

وذلك لأن المؤلف ينتقل الى العقاد الناقد ، فلا يجد له نظرية متصلة ، فكتب « **الديوان** » لم يثر الضجة التي أثارها بسبب جودته ، بل أثارها لأنه تعرض لأكبر شخصيتين عند صدور الكتاب ، وهما **شوقي والمنفلوطي** ؛ « فليس في هذا الكتاب توضيح لمذهب جديد ، أو شرح لفكرة نقدية ، فضلا عن أن المقاييس التي يستعملها العقاد مقاييس شخصية صرف » و « **كتاب الديوان كتاب هدم أكثر منه كتابا بناء** » اذن فأين نجد العقاد الناقد ؟ يقول الأستاذ عبد الصبور اننا نجد منهج العقاد النقدي في الكتب والفصول التي نثرها عن الشعراء الاقدمين والمحدثين ؛ ولكن الأستاذ المؤلف لم يلبث بضع صفحات بعد ذلك حتى قرر لنا أن العقاد لم يكن صاحب منهج معلوم ، فهو يسير حسبما اتفق ، فهو حينا يبني النقد على دراسة البيئة الثقافية للشاعر ، وحينا آخر يبنيه على دراسة الشعر نفسه ليستدل به على حقيقة الشاعر ، وحينا ثالثا يعتمد على دراسات سيكولوجية للحكم على الشاعر ، « **وهذه المناهج المتباينة تبين لنا أن العقاد مثقف توجهه قراءاته قبل أن يستطيع هو توجيه هذه القراءات** » وهكذا تبدد العقاد الناقد ..

فاذا نظرنا اليه شاعرا ، حدثنا الأستاذ المؤلف بادىء ذي بدء « بأن العقاد شاعر بلا شك » لماذا ؟ « لأنه يملك المقدرة على الوزن » و « لأنه يحفظ كثيرا من الشعر » قد كان يمكن للعقاد في رأي المؤلف أن يكون شاعرا ، ولكن .. وبعد « لكن هذه يستطرد الكاتب ليخرجه من جنة الشعر ، وليجزم القول بأن أحدا من الشعراء بعده لم يتأثر به في شيء ، ويضرب المثل بديوان « **عابر سبيل** » كيف جاءت موضوعاته نثرية ، والحديث عنها نثريا كذلك .

وماذا عن العقاد كاتب المقال ؟ يجيب الأستاذ عبد الصبور بأنه « **هو كاتب المقال الأول في العربية بلا شك** » ولكنك لا تكاد تتم تلك الفرحة بشيء واحد يخرج به العقاد ، حتى تقرأ بأنك « قل أن تجد في مقالاته .. نداوة الفن ورقته ، وأسلوبه فيها مبين واضح ولكنه أجرد ، بلا زينة ولا تفنن » – فاذا لم يكن في مقال العقاد فن ، فهو أي شيء تختاره له الا أن يكون أدبا – وبهذه النتيجة يخرج العقاد من المولد وليس في يده الا حمصة واحدة في يد القدر ، هي العبقريات « اذا » وافقنا على أن قيمتها هي في كونها ملحمة نثرية .

لكن الذي يلفت نظرنا هنا – كما لفت نظرنا عند الحديث عن طه حسين – هو الخاتمة التي اختتم بها الكاتب حكمه على العقاد ، اذ قال : « وخير ما يختم به الحديث

المازني



عن العقاد ، **أنه كان أكبر الممثلين الحقيقيين لحركتنا الثقافية ، فى تنوع أغراضها ، ونقلها المتعجل عن أوروبا ، وولعها الشديد بالثقافة ، ومحاولتها التجديد فى كل شىء »** .

فهل يا ترى كان العقاد ممثلا حقيقيا لحركتنا الثقافية من حيث تفاهتها وانعدام الاصالة فيها وهرجلتها فى النقل عن الغرب ؛ قد يكون ذلك ، ولكن عصر العقاد هو نفسه عصر طه حسين ، فاذا كان العقاد ممثلا حقيقيا للعصر الثقافى ، فما يحكم به عليه يحكم به على سائر أفراده ، أم أن الأستاذ صلاح — هنا أيضا — قد انتهى الى نتيجة لا تبررها المقدمات ؟ .

* * *

ثم ينتقل الحديث الى **توفيق الحكيم** ، يقول عنه منذ البداية انه أخلص للفن ولم ينغمس فى تيار السياسة « وهو الذى وهب لكلمة « **فنان** » مدلولها فى لغتنا العربية ولعل هذا هو أجل أدواره فى خدمة ثقافتنا » ؛ وبعدئذ يأخذ المؤلف فى حديثه عن مسرح توفيق الحكيم ، فبعد أن يفيض القول فى أن الأدب المسرحى قد سبق الحكيم بخمسين عاما على الأقل على أيدى **النقاش واليازجى وفرج أنطون** وغيرهم ، أى أن الحكيم لم يكن هو الذى ادخل الأدب المسرحى الى رحاب الأدب العربى ، يقرر لنا المؤلف أن مسرحيات الحكيم تفقد الصفة الجاذبة لجمهور المسرح ، ولا فارق فى ذلك بين مسرحياته « **الذهنية** » ومسرحياته «**غير الذهنية** » ، فثم « انفصال » بين مسرح توفيق الحكيم والجمهور العربى المعاصر ، وعلينا أن نعلل هذه الظاهرة ؛ وأما التعليل الذى يقدمه الأستاذ عبد الصبور فهو أن الحكيم « كان يتخيل جمهورا باريسيا ، ولهذا الجمهور الباريسى كتب » — على الأقل — « أهل الكهف » و « شهر زاد » ان لم يكن فى كثير غيرهما من مسرحياته ؛ ويضيف المؤلف الى هذا التعليل تعليلا آخر ، هو افتقار مسرح الحكيم الى الحركة ؛ ولأن المؤلف يحمل تقديرا شديدا لتوفيق الحكيم ، قرر ان الحكيم فى أدبه المسرحى « يسبق تطورنا الفنى بعشرين عاما على الأقل » .

فاذا لم يكن الحكيم موفقا فى لقائنا والتأثير فينا من حيث الأدب المسرحى ، حتى ليقول المؤلف فى ذلك : « ان الجيل الجديد من كتاب المسرح لا يدينون بكثير لتوفيق الحكيم .. بل قد يكونون أقرب الى التطور الطبيعى لمسرح الريحانى ويوسف وهبى .. » فأين يقع مجال تأثيره اذن ؟ يجيب المؤلف بانه يقع فى مجال القصة لا فى مجال المسرحية؛ فكتاب القصة عندنا — كما يقول الأستاذ عبد الصبور — قد خرجوا من معطف توفيق الحكيم لا من عباءة طه حسين .

وينصرف المؤلف بحديثه فى شطر كبير مما كتبه عن الحكيم ، الى كتابه « **التعادلية** » ليستخلص منه موقف الحكيم من الثقافة والحضارة ، وهو المصالحة بين « الوراثات الشرقية والواقع المصرى من ناحية ، وبين التطلع الى المستوى الحضارى لأوروبا من ناحية أخرى » ؛ « ويكاد توفيق الحكيم أن يكون هو الأديب العربى المصرى الوحيد فى هذه الفترة ، الذى استطاع أن يقيم فى نفسه هذا التوازن بين الشرق والغرب .. » ..

واترك للقارىء أن يطرح من توفيق الحكيم أدبه المسرحى — من حيث هو مؤثر فى أدبنا المعاصر — ليحسب كم يكون باقى الطرح .

* * *

وأخيرا يتحدث الكاتب عن **المازنى** ، فيعطف عليه عطفا شديدا ، لكنه أوشك ألا يجد عنده الا موقفا سلبيا محضا ، ليس فيه حصيلة ايجابية يبقى بها فى التاريخ ، اذ هو متأثر بسفر الجامعة من أسفار التوراة ، تأثرا لم يدع له شيئا يراه فى الحياة الا عدما فى عدم ، وفناء وموتا ؛ ويعلل الأستاذ عبد الصبور مزاج المازنى هذا ، يكون المازنى قاهريا : « وابن البلد المصرى هو نموذج السخرية المريرة ، ولذلك فقد كان المازنى — الأديب القاهرى — هو أشد أدبائنا تأثرا بفلسفة العدم والتشاؤم وهو الذى يختار أسماء كتبه : حصاد الهشيم ، وقبض الريح ، وخيوط العنكبوت » .

ويجعل المؤلف معظم حديثه عن المازنى تعيلقا على قصة « **ابراهيم الكاتب** » ويتخذ من شخصية بطلها ابراهيم رمزا لعصرنا الثقافى كله ، كما يتخذ من خاتمة القصة دلالة على حقيقة المازنى وموقفه ، فهو يسأل نفسه — على لسان بطله — « ما الحسن وما القبح ، وما الحزن وما السرور ، وما الخير والشر ، وما الاحساس والعقل ، والخصب والجدب ، والصحة والسقم ، واليأس والأمل ، والبكاء والضحك » ولا يجد بعد ذلك جوابا الا أن يذهب الى المقابر ليرى الشىء الحقيقى الوحيد فى نظره وهو الموت ، والموت هو العجز عن الحياة وعن حب الحياة .

فبأى شىء سيبقى المازنى فى التاريخ ؟ « **سيبقى المازنى رائد الثقافة ، سلطان السخرية مبتدع القصة النفسية فى أدبنا العربى** » .

أما بعد ، فلو سألنا : بأى شىء نحن اليوم مدينون لهؤلاء الأربعة فى حياتنا الثقافية ، ثم أردنا الجواب بمعيار الأستاذ صلاح عبد الصبور، قلنا :

اذا كنت دارسا للأدب العربى القديم ، فأنت مدين لطه حسين ، واذا كنت شاعرا فلست مدينا لأحد، واذا كنت كاتب قصة فأنت مدين لتوفيق الحكيم ، واذا كنت كاتب مسرحية فلست مدينا لأحد ، واذا كنت كاتب مقال ، فلست مدينا لأحد .

وصاحب هذه الأسطر حين يزن هذه الحصيلة بالنسبة الى هؤلاء الأعلام الأربعة ، يجد فيها كثيرا من الحيف ؛ ولكن الذى قدم له مجموعة اللمحات النافذة واللمسات القوية، التى أتاحت له أن يزن الحصيلة ، حقيق بشكره وتقديره .

ز . ن . م

شاعرة .. و .. شاعر

قضيت بياض النهار مع شاعرة، وشاعر ؛ وجدت فى ديوانها السكينة، وفى ديوانه غضبة اليائس ، ووجدت فى الديوانين معا صدق الفن الجميل؛ هى الشاعرة الرائدة نازك الملائكة ، فى ديوانها « شجرة القمر » وهو الشاعر المعتدل الرصين ، الباحث عن موقف وسط يعتدل فيه الميزان ، عبده بدوى ، فى ديوانه « كلمات غضبى » .

لم يكن الديوانان منى على موعد، لكنهما تعاقبا طيلة نهار ، وهما لا يعزفان على وتر واحد نغمةواحدة ، لكنهما تكاملا فى نفسى تكامل الحلم واليقظة ، تكامل النعاس والصحو ، تكامل اللاشعور مع الشعور ، تكامل الطبيعة مع الانسان ، تكامل الأمل مع اليأس .. انهما معا يصنعان حياة ؛ فعند نازك الملائكة تجد الشطر الأول من هذه الأزواج ، وعند عبده بدوى تجد الشطر الثانى، وعندهما معا تجد — فى المقدمتين — دعوة كانها الدعاء ، وتسمع صرخة كانها التوبة ، لكنهما يسيران فى هذا على طريقين متضادين ، وان تقابلا معا عند المنتصف ؛ لقد اقلقها أن تنسب الى الجديد وينسى قديمها ، واقلقه أن ينسب الى القديم وينسى جديده ، ثم اتفقا على الجمع بين قديم وجديد فنازك الملائكة تكثر من الأوزان الشطرية ، مؤكدة لقارئها أنها لم تدع يوما الى الاقتصاد على الشعر الحر ، « وسبب هذا أنى أولا أحب الشعر العربى ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة .. وانى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشطرية ، بعد أن خاضوا فى الخروج عليها والاستهانة بها ؛ وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت ، وانما سيبقى قائما ، يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده ، دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة » .

تلك نازك الملائكة فيما يشبه التوبة ، وأما شبه التوبة عند عبده بدوى ، فتراه فى الاتجاه العكسى ، نراه فى تأكيده لشعراء التفعيلة أنه واحد منهم ، بل أنه كان أولهم ، ثم يبرر أمامهم فعلته التى فعلها حين لم يكتب بالتفعيلة فى بعض دواوينه قائلا : « ليس لهذا من سبب الا لأنى كنت مشغولا فى هذه الفترة بادخال تجارب على « الشكل المتجدد » .. ولقد ألحت على التفعيلة المنسقة الى جانب التفعيلة الحرة » « وعلى كل فانا حين أعود الى هذا الشكل لا يعنى أنى أرفض الأوزان العربية السخية ، ولكن يعنى أنى « أتجول » بينها ما دام كل هذا يخدم العمل الذى أقوم به » .

الشاعرة والشاعر كلاهما — اذن — يدعوان الى تقديم العمل الفنى وطبيعته ، على التعصب الأعمى لشكل دون شكل ، فلكل عمل فنى ما يناسبه ، وزنا بالشطر أو وزنا بالتفعيلة .

أما بعد ، فلنقف مع الشاعرة لحظة فى احدى قصائدها ، ولتكن قصيدة « أغنية للقمر » ، وحسبنا منها أن نسرد الصور سردا ، ليذوق القارىء طعم الينبوع من قطرات متناثرات : فالقمر .. كاس حليب مثلج ؛ جدول سائل من الصدف ؛ غسق أبيض يسيل على خدود الليل ؛ حق عطر يقطر شهدا ؛ خد أرج ينعس فوق الأعشاب والسعف ؛ فضة لينة ؛ دورق للضياء ؛ قبلة سوسنية ؛ مخبا للجمال ؛ حزمة من زنبق انعصرت فى السماء ؛ شفاه من ضياء دنت تمسح وجه العرائش ؛ بركة عطر ونعومة ؛ سلة فل فى الأفق ؛ زورق العاشقين يحملهم عبر بحار الأحلام والكسل ؛ يحمل العاشقين على جناح مريش ؛ منبع يسكب النعاس على المقل التى أرقتها الأشواق ؛ ساق يسقى الأعين بالرؤى ؛ كوب ملؤه نوم مخدر ثمل؛ اصبع يلمس الجراح فياسوها ؛ جزيرة معلقة فى الدجى ، طافية فوق جدول عبق ، فجرية اللون ، مهد حرير وكنز بلور ؛ هو غازل أحلامنا ؛ يرضعنا ضياؤه العذب ؛ يطعم الياسمين فى الروضة ؛ ناسج الشعر فى عالم أظلمت مراياه .

هذه صور فى قصيدة واحدة ، فكم منها يكون فى أبهاء الديوان ؟

كذلك فلنقف مع الشاعر عبده بدوى فى احـدى قصائده ، لنحس معه الضـيق واليأس ، ولتكن هى قصيدة « الثقب » : فالشاعر يتمنى لو لقى ثقبا من ابرة ، يتمنى لو مكث حينا فى هذا الثقب ، ذلك أن دنياه قد ضاقت على صدره حتى تعـذر التنفس ؛ ضاقت رحابها حتى سد أمامه الطريق ، يحرك قدميه ولكن ودنياه لا تمتد الى أبعد من أظافره؛ وانه فى محبسه هذا المطبق الجدران، ليغوص فى خفاء النسيان ، لان عشبا أسـود ينمو فى أجـواء نفسه ، وما ينفك ينمو وينمو ، حتى تغرز عيدانه وأوراقه ، فتلف تلك النفس لفا بحيث تختفى الى الأبد ؛ فأى أمل لذات العينين السمراوين التى صحبته فى رحلة العمر خمس سنين ، فى ديوان من الشعر ؟ لكن أنى لهذا الديوان أن يكتب ؟ لا ، لا ، انه لا أمل للحبيس فى انطلاقة ولا للشاعر فى نطق ؛ فقد حاصره البوم حصارا أظلم له ضياء الفجر ، وتهـددته الغربان الجوعى تنهشه بمناقيرها ، فبات هو مهيض الجناحين ، معتم السراج « فانا لن أطمع حتى فى ثقب الابرة ، لأعيش به من ضيق العالم،



ع . بدوى



ن . الملائكة

لا يسير ؛ يتمنى الشاعر أن يتقدم بخطوه ، بل يتمنى أن يجـد مكانا لخطوه فيتأخر اذا عز عليه السـير الى أمام ؛ انه يريد لقـدميه أن يخطـوا خطـوة لعله مستطيع أن يتجاوز بها هذه الدنيا ، لا ليعلو ـ فذلك وراء الأمل ـ بل ليهوى فى جب ليس له قاع ؛ ولكن وا أسفاه، فحياته حبيسة موضـع قدميه ، صحبة تمثلت فى طفل أخضر ، أى أمل لها ، أو لطفله وطفلها ، اذا ما نادت أو نادى ، فى أن يجيب منه الزوج والوالد ؟ أيجيب النداء على أوراقه ؟ لكن أوراقه صماء ! أيعلق الرجاء على الدعاء يوجهه الى السماء لعلها تستجيب ؟ لكن المئذنة القائمة بجـوار شـرفته قد تآكلت حتى لا تصلح لتوجيه الدعاء ! أبيت نفسه فالعـالم قد شـد الأبواب ، حط الأقفال عليها ، اسـتوثق من كل الشرفات ، ومضى من غير النظرة فى وجهى ، من غير الثقب » .

انها لشاعرة ، وانه لشـاعر ؛ طالعت ديوانيهما نهـار الأمس ، فعشت حياتنا ، بل عشت حيـاة نفسى بوجهيها من نور وظلمة ، من أمل ويأس ، وكلا الوجهين صادق وجميل .

الفن الحديث

أوسكار كوكوشكا
فنان التعبيرية الجديدة

دكتور نعيم عطيه

يعتبر المصور النمساوى **أوسكار كوكوشكا** احد كبار الفنانين التعبيريين المعاصرين ، ومن أشهر مصورى « **البورترية** » والمناظر الطبيعية فضلا عن اهتماماته الادبية ، فقد كتب للمسرح عملين عام ١٩٠٨ الاول بعنوان « **أبو الهول والرجل القش** » والثانى بعنوان « **القاتل أمل النساء** » كما كتب الشعر ومنه قصيدة طويلة عام ١٩١٠ بعنوان « **الحالمون** » زينها بتسعة رسوم محفورة وله مجموعة قصصية مترجمة الى الفرنسية بعنوان « **خيالات الماضى** » .

خروج على التقاليد

ولد كوكوشكا فى أول مارس عام ١٨٨٦ ودرس التصوير فى فينا بين عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٨ وبسبب ما لصق بسمعته من خروج على التقاليد المرعية فى فن التصوير بالنمسا المحافظة لم يمكنه أن يلتحق الا بأعمال لم يكن أجره منها يسد رمقه . وفى عام ١٩١٠ رحل الى برلين حيث كان قد انصرف اليها أغلب أنصار المدرسة التحررية الألمانية . وفى عام ١٩١٥ أصيب بصدره وراسه اصابة بالغة فى الحرب . وفى عام ١٩١٩ عين أستاذا للرسم فى كلية درسدن ، لكنه ما لبث أن استقال عام ١٩٢٤ ليقوم برحلة طويلة طاف فيها أوروبا والشرق الأوسط وشمال أفريقيا . وفى عام ١٩٣١ عاد للاقامة فى فينا . على أنه تعرض للسخط الشديد من جانب هتلر الذى صادر الكثير من لوحاته وعرضها فى معرض « **الفن المنحل** » فى ميونيخ. فرحل كوكوشكا الى براغ فى تشيكوسلوفاكيا . ثم اضطر عام ١٩٣٥ الى الفرار الى لندن هربا من تعقب النازية له . وقد وجد نفسه فى لندن بلا مال ولا معين واضطر أن يقضى حياة قاسية وسط أناس لا يعرفون عن فنه شيئا ولكنه ما لبث أن انكب على العمل بدأب وحماسة من جديد وصور بعض البورتريهات والمناظر والموضوعات

السياسية المستوحاة من ويلات الحرب . واستقر به المقام عقب الحرب العالمية الثانية بسويسرا حيث درس التصوير فى سالزبرج . ثم استقر به المقام فى جنيف .

وقد صدرت أول دراسة عن كوكوشكا عام ١٩١٨ بقلم الناقد **بول وستيم** وتلتها دراسة أخرى بالالمانية **لجورج بيرمان عام ١٩٢٩** ثم أخرى بالايطالية **لميخائيل انجلو ماسوتا** عام ١٩٤٢ ثم أخرى بالانجليزية **لاديث هوفمان** عام ١٩٤٧ وتلتها أخرى **لهانز ماريا وينجلر** عام ١٩٥٧ .

ولقد اقيمت معارض لكوكوشكا فى أغلب البلدان الأوربية كان آخرها المعرض الشامل الذى أقيم فى زيوريخ عام ١٩٦٦ ولقد طبقت شهرة كوكوشكا الآفاق على الأخص عندما خصص له بينالى فينسيا الأول بعد الحرب عام ١٩٤٨ قاعة كاملة لأعماله .

ويقول أوسكار كوكوشكا انه يحاول أن يعلم طلبته على الدوام **كيف يبصرون** ، فكثير **من المشتغلين** بالتصوير الآن ما عادوا يكلفون أنفسهم مشقة استخدام اعينهم فى النظر الى العالم الخارجى ، كما لو كان نقل أى مشهد من مشاهد الواقع خطيئة فنية كبيرة . لذلك فان كوكوشكا **يدرب طلبته على أن يدققوا النظر ويرسموا ما يقع عليه نظرهم** . وليس معنى ذلك أنه يلقنهم أسلوبا أكاديميا ، بل على العكس فهو يرى أن الفن الأكاديمى اليوم



« فرنر راينهارت » بورتريه من المدرسة التعبيرية الجديدة ١٩٤٧

هو بدوره رفض للواقع وهروب من عالم الأشياء . فبدلا من أن يرسم الفنان الأكاديمى ما يراه فعلا يقلد عادة أعمال الفن السابقة ولا يقدم لنا الا ترديدات رثة للوجود كما اختبرته اجيال ماضية من المصورين .

التصوير فن بصرى

ان التصوير يظل فنا بصريا فى المقام الأول ، والمصور الذى يرفض أن يشاهد وأن يلاحظ لا يقدم لنا فى النهاية الا فنا فقيرا . ولقد قال الشاعر جوته عن التصوير انه تعبير صادق عن الرابطة بين الانسان والعالم المرئى .

لكن هذا لا يعنى أن كوكوشكا يستبعد من مجال موضوعات الفن كل العوالم المتخيلة كعوالم الأحلام والرؤى . **ان من الأحلام والخيالات والاساطير ما يكون بالنسبة للفنان مرئيا كالعالم الموضوعى تماما .** ومثل هذه الأحلام والرؤى انما تفرض وجودها أحيانا بشكل لا فكاك منه على أن الشرط اللازم حتى تصلح الرؤيا أو الحلم موضوعا جادا للفن هو أن يراها الفنان رؤية حقيقية ، وأن يبصرها جيدا ، وأن يراها ويلاحظها بكل دقة ، وبكل ما للتجربة الواقعية من رد فعل عاطفى .

لكن هل يعنى ذلك ان كوكوشكا لا يوافق على التجريد فى الفن ، ولا يرضى بالاخص عن تجريدات مثل تجريدات بيت موندريان التى لا تأبه بالرابطة بين العين والعالم الخارجى ؟ لقد كان **موندريان** – فى نظر كوكوشكا – مهندسا لعالم مفقود بالنسبة للانسان أكثر منه مصورا كبيرا . لقد كان موندريان مفرط الاهتمام بناحية واحدة من نواحى الفن ، هى مشكلة النسب ، ويبدو الوجود الذاتى الذى يقدمه لنا مؤسفا وغير مثير للاهتمام . ان شدة اكتراث كوكوشكا وانشغاله بالعالم المنظور لا تجعله يرغب قط فى الهرب منه . **وهو كفنان لا يسعى الى اى فرار**



« البورتريه » التعبيرى الجديد

من الحاضر ، من عالم « هنا والآن »، **انه مخلص للحيـاة كما يتلقـاها الانسان بعينيه وبسائر حواسـه ،** لكن يبدو أن الانسانية قد أخذت تفقد اكترائهـا بواقعهـا الزمنى والمكانى . ويعنى هذا أن كوكوشكا يدعو فى أعماله الى الولاء لمدلول عن الفن وعلاقته بالواقع أكثر تقليدية والتزاما .

لكن هل يفيد ذلك أن كوكوشكا **لا يوافق على انتاج مصور مثل بول كلى؟** يجيب كوكوشكا على ذلك قائلا انه ليس مستعدا للحكم بادانة بول كلى الذى يعتبره صـاحب بصيرة فنية صادقة ، على أنه ليس راضيا على الدوام عن مادة عمله . اذ انه كثيرا ما يشعر انه أقرب الى الرسوم غير النهائية ، بل ولا تعلو كثيرا فى بعض الأحيان عن رسـوم الهواة ، كما لو كان بول كلى قد آلى على نفسه أن يقتصر على الوقوف عند حد الخطوط والألـوان السريعة الشـاردة . **أما المتعة الحقيقيـة التى توفرها لنا أعمال بول كلى فى نظر كوكوشكا فهى المتعة التى نحس بها عندما نقرأ ما فى المذكرات الخاصة لكاتب موهوب من خواطر ومشاعر عابرة لم يقصد طرحها على الجمهور . ان فن كلى فن مفرط فى الذاتية ولا يدلنا على طبيعة الفن أو طبيعة الطبيعة بقدر ما يدلنا عن كيف يعمل عقل ذلك الفنان .**

على أن من الطريف أن كثيرا من النقاد وصفوا فن كوكوشكا بدوره بأنه فن موغل فى الذاتية ، مما يدعوا الى أن نميز بين الذاتية فى فنـه والذاتيـة فى فن بول كلى . ان الذاتية فى فن كوكوشكا تجد حدها الطبيعى فى التعبير عن انطبـاعاته الذاتية سواء أكانت هذه الانطباعات رد فعل للعالم الخارجى أم لعالم الأحلام والرؤى . اما بول كلى فعلى العكس من ذلك يبدو أكثر انفصالا وبعدا عن الواقع ، سواء أكان واقعا خارجيا أم واقعا داخليا . انه فى الحق يلعب بأحلامه ورؤاه ، ويبدو انه يبتدعهما ابتداعا لتلائم مزاجه وعاطفته .

هذا ما يراه أوسكار كوكوشكا فى فن معـاصره السـويسرى بول كلى . على أن بعض الفنانين المتطرفين من ذوى الاتجـاهات الحديثة يذهبون حتى الى أبعـد مما ذهب اليه بول كلى . انهم يبدون راضين بمزاجهم ونزواتهم دون الاكتراث بالعالم المرئى قط . بل ولا يحاولون أن يعرضوا عالمهم الذاتى فى أشكال مستمدة من العالم المرئى . ولهذا فان بول كلى بالمقارنة الى هؤلاء المصورين ما زال يواجه نظارته فى كثير من أعمـاله بأشكال يمكنهم ان يتبينوها ويفهمـوها . وعند هذا الحد يظل فنه لغة تفاهم واتصال ، بينما يصبح فن بعض أولئك الشبان المتطرفين غير مفض بشىء سوى حساسيتهم الذاتيـة المفرطة ، ولا تقول لنا أعمالهم شيئا عن العالم الداخلى أو الخـارجى الذى يحيون فيه ، ويكون انتاجهم أشبه بميزان الحرارة الذى ينبئنا عن الحمى المعتملة فى جوف المريض.

أزمة الفن التجريدى

ولكن هل معنى ذلك أن أوسكار كوكوشكا يدين كل فن مجرد أو غير موضوعى ؟ كلا ، لأن كل شىء نراه يمكن أن يخفض الى نوع من التجريد، الا ان الفن التجريدى فى يومنا هذا ليس غالبا سوى فن نعـامة تدفن راسها فى الرمال رافضة أن ترى الوجود على ما هو عليه ، وفى نفس الوقت تدعى وجود عالم ذاتى غير مألوف غنى منوع يستأهل الاهتمام به ، هو عالم الفنـان . **على أن أغلب هؤلاء الفنانين التجريديين فى أيامنا هذه ليسوا سوى أناس جد عاديين لا يكشفون لنا فى أعمـالهم الا عن الفقر المدقع والهزال الشديد فى أفكارهم وأحاسيسهم وعواطفهم.** ويقول كوكوشكا انه يصدم عنـدما يزور بعض معارض هؤلاء المصورين بتفاهة النتائج التى يصلون اليها ، وسـذاجة تبسيطاتهم المفـرطة ، وضحالة أفكارهم المعادة . **واذا كنا فى عصر الآلة حقا فاننا كفنانين يجب أن نتحرز من تقليد الآلة ، وأن نعلق أنظارنا بالانسان أو بمن هو أعلى من الانسان .** ما زال كوكوشـكا يؤمل فى أن ترتفع الروح الأوروبية بعـد هذه الحقبة من الأحلام المعتمة الى مستوى انتاج فنى أكثر انسـانية وأعلى مستوى مما يمكن لعقـل الكترونى أن يتصوره . وبعبـارة أخرى ، على الفنان أن يسعى الى أن يحقق فى كل من لوحاته شيئا فريدا من وجهة النظر الانسانية ، مثل لوحة سوراه « **يوم أحد فى الجزيرة** » التى تحول منظرا من المناظر الباريسية فى يوم من أيام الآحاد الى رؤيا مغلفة بنورانية علوية التقطتها عين الفنان المرهفة رغم كل النظريات المـادية والعلمية التى اجتاحت معاصريه ، بل ان على الفنان أن يتحاشى حتى أن تعميه رتابة أسلوبه عن أن يلتقط النضارة والحيوية فى وجود لا آلية فيـه .

وربما كان أوسكار كوكوشكا يقصد بهذا ذلك النوع من التكرار الآلى الذى نجده عند فنان مثل **فرنان ليجيه** . فكثير من أعماله تبـدو كما لو كانت نتاج عقل الكترونى أعد بحيث يصور منظرا واحدا فى سلسلة من الطبعـات تختلف كل طبعة عن الأخرى اختلافا جد طفيف. **والواقع أن الأجدر بالفنان ألا ينافس الآلة بل يجب أن يسـمو عليها ، وبذلك فحسب يمكنه أن يحفـظ حريته الفردية . ولا يعتقد كوكوشكا** أن عصرنا هذا يقدم الضـمانات الكافية لحرية الفنان . ويستطرد قائلا : **اننا ، نعيش معشر الأوربيين فيما يمكن أن يسمى عصر الانحدار الى أدنى مستوى مشترك . فاغلب الناس يبحثون الآن عن الطمـانينة أكثر مما يبحثون عن الحـرية ، ويفضلون ألا يفكروا بعقولهم هم ، وألا يحسوا بحواسهم هم ، قانعين بالأفكار والتجارب الوافدة اليهـم المصنوعة لهم .** والواقع أن اعتماد

الانسان على الآلة كبديل للعقل والحواس شيء منتشر فى يومنا هذا . فهناك آلة التصوير وشاشة السينما وجهاز التلفزيون . ولهذا فقد اجتهد أوسكار كوكوشكا ان ينبه طلبته الى ان يزيدوا من اعتمادهم على عقولهم وحواسهم فى ادراك الوجود . ويذكر كوكوشكا انه عندما كان شابا كانت قلة من الناس تملك امكانات القيام بالرحلات . ولكن نسبة أولئك الذين كانوا يصطحبون معهم كراسات الرسم كانت توازى نسبة من يحملون الآن فى رحلاتهم آلات التصوير ، رغم أنه لم يكن جميع أولئك الذين يرسمون فى اجازاتهم ذوى مطامح فنية . كل ما هناك أن الرسم كان يعتبر جزءا من متعة الرحلة ، ووسيلة فى الوقت ذاته للتوسعة من التجربة المرئية . ويشعر كوكوشكا ان كثيرين من السياح الذين يحملون آلات التصوير اليوم أينما ذهبوا ، انما هم عميان ، أو بعبارة أخرى فان عيونهم لم تعد تعمل كأعضاء بشرية بل كتوابع لما يحملونه من آلات التصوير . ويعنى ذلك أن محاولة الرسم يمكن أن تكون عنصرا أساسيا فى تجربة الاستمتاع بمنظر ما تماما كالمجهود الذى يبذله من يتسلق جبلا مشيا على قدميه بدلا من المضى نائما فى سيارة أوتوبوس تصعد به ذلك الجبل .

اعادة بناء العالم

ان عالم التجربة على ما يتكشف لحواسنا وفهمنا هو على الدوام



الفنان كوكوشكا مع احدى لوحاته

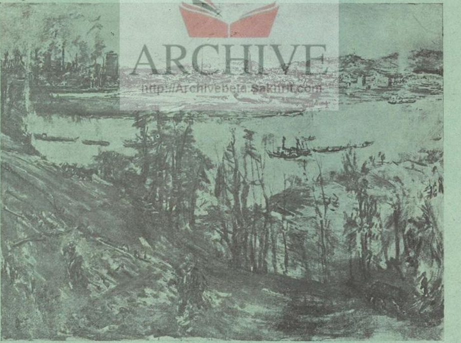
مشوش ومضطرب بادىء ذى بدء . وعلى كل منا أن يسعى الى التوفيق توفيقا مفهوما بين عديد من الوقائع او الانطباعات أو الأحاسيس المتضاربة ، أعنى بكيفية تمكن الفرد من أن يواجه العالم دون أن يغرقه طوفان الظواهر الطبيعية . **ان الوجود لابد أن يعاد تشييده كل ساعة بواسطة كل منا ان لم يكن كل لحظة.** ومن مهمة الفنان أن يرتب فوضى العالم المرئى فى انماط ورسوم يمكن أن يستنبط منها بعض المعانى .

وما من شك فى أن كل فنان تجذبه بعض الظواهر أكثر مما تجذبه غيرها. ومن ثم يوحى ببعض المعانى والأحاسيس المختلفة عما يوحى به فن الآخرين .

ولقد أفصحت مناظر المدن التى صورها أوسكار كوكوشكا ، وعلى الأخص ، المدن الواقعة على ضفتى نهره ، وتربط بين شطريها جسور ــ أفصحت عن الشخصية الذاتية التى التقطها من ثنايا التفاصيل المعمارية والظواهر الجغرافية لكل مدينة . ومثل لوحة الجريكو ((منظر توليدو)) فان كلا من مناظر كوكوشكا عن براغ والبندقية ودرسدن ولندن وهامبورج وباريس ، هى نتاج تقص موفق عن شخصية كل مدينة ، وهى تعرضها لنا كمجمل لماضيها الكامن وراء حاضرها.

ويصور كوكوشكا مناظره الطبيعية عادة من قمة عالية ، ومن زاوية تسمح بالرحابة والامتداد .

كما نلمح فى لوحات كوكوشكا عن



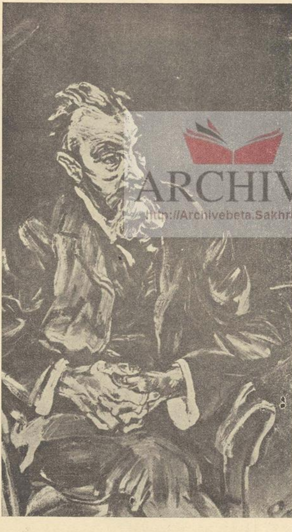
((لينز)) منظر طبيعى بريشة تعبيرية ــ ١٩٥٥

الأشخاص مقدرة مماثلة على أن يجسد فى تعبيرات الوجه وقسماته جماع حياة الشخص المصور بكل أفراحها وأتراحها وبكل آمالها ومخاوفها .

ويقترب كوكوشكا فى هذا المقام من **رمبرانت** الذى كان مثله صاحب ملكة ممتازة فى الكشف عن خفايا النفس البشرية للشخص الماثل أمامه، على عكس أغلب مصورى الأشخاص، حتى المشاهير منهم ، مثل **فرانز هالز وفيلا سكويز ورينولدز** ، فهم يميلون الى تصوير نماذجهم على ما هم عليه دون أدنى محاولة لتحطيم ذلك الستار الثلجى الذى يغلف مظهرهم الخارجى .

ولعل كوكوشكا هو أبلغ دليل على أن من الخطأ أن نعتقد أن **« فن البورتريه »** أو **« فن رسم الوجوه »** قد ترك كله اليوم للمصور الفوتوغرافى ، الا أنه من المثمر أن نعقد مقارنة سريعة بين «بورتريهات» مصور تقليدى مجيد هو الاسبانى **ديجوفيلاسكويز** (١٥٩٩ - ١٦٦٠) وبورتريهات كوكوشكا . **لقد كرس كوكوشكا جزءا كبيرا من نشاطه للبورتريه ، على أنه يقودنا فى لوحاته الى أكثر زوايا القلب الانسانى اضطرابا وقلقا** . ومن المصورين القدامى نجد صنوا له **فرانشيسكو جويا** (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذى يتسلل بدوره الى الأعماق ، ويهتك الحجب ، ويعمد الى تعرية النفوس بكل جسارة وقوة . أما فيلاسكويز فقد كان مصورا موضوعيا يرسم الشخص كما يراه ، أى على الوضع الذى يريده الشخص نفسه ، ولا يتطرق الى رسم ما لا يريده الشخص أن يكشف عنه . ولذلك

بورتريه « كارل مول »



كان التفاهم بين فيلاسكويز ونموذجه ممكنا ، والود متصلا .

رفض الاتجاه التكعيبى

ولقد سعى كوكوشكا الى اكتشاف حقيقة الانسان فى العلاقة بين تكوينه الداخلى ومظهره الخارجى . وهو يرى أن عالم المصور ليس على الدوام عالما مرئيا . ويحتاج الى قوة حدس خاصة حتى يزيح الحجاب عن ذلك العالم غير المرئى ، عالم النفس الداخلى .

ويبتعد كوكوشكا كثيرا عن معاصريه « التكعيبيين » الذين يعتبر تأثيرهم على تطور الفن الحديث أمرا غير **منكور** . ولا يوافقهم كوكوشكا على طريقتهم فى تفتيت الشكل المرئى ، ثم اعادة تركيبه بشكل آخر ، ولا يجد لأبحاثهم الشكلية أو الصياغية مبررا مقبولا . بل انه لمس فى الانتاج التكعيبى — وقد شاركه فى ذلك المصوران الوحشيان **موريس فلامينك وأندريه درين** — آلية الاداء ، وبرودة العدم ، وأصابع القاتل الذى يخفق . كما لم يحب كوكوشكا وأد التكعيبيين للون ، على الأخص فى مرحلة **« التكعيبية التحليلية »** ولقد استهدف كوكوشكا . بخلافهم على الدوام الى اذكاء اللون ، واطلاق العنان للشكل ، حتى تتداخل فى النهاية الألوان والخطوط . فتنضح اللوحة فى النهاية بشتى الأحاسيس والانفعالات التى تغلى تحت الأشكال وتضطرم بها الألوان . **فكوكوشكا مصور تعبيرى بمعنى الكلمة .**

واذا كانت « التكعيبية » — وعلى الأخص عند **بيكاسو** — قد سعت الى تصوير الشكل — الوجه الانسانى مثلا — فى أكثر من وضع ، فقد توصل كوكوشكا بدوره الى أسلوب يحقق هذا الهدف أيضا . على أن نهج كوكوشكا يبدو أكثر منطقية لأنه يربط ذلك بوظيفة الحركة بينما الأمر عند بيكاسو ورفاقه التكعيبيين لم يعد أن يكون محاولات للتشييد .

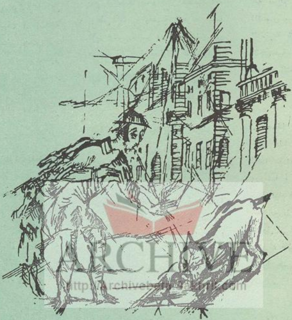
أما الانطباعيون الفرنسيون فقد نموا فى بيئة حسية على الأخص فاكتشفوا امكانات الضوء وتنوع المنظر الطبيعى تبعا لتغير الجو . على أن فنهم يخضع لقاعدة التزام حدود المرئيات كما تتجلى أمام عيونهم . أما كوكوشكا فقد سعى الى اجتياز الحدود المرئية سعيا وراء أسباب الظواهر ، مستخلصا ومن أجل ذلك نراه يعمد الى كثرة من ذلك روابط السبب والعلة . الروابط الظاهرية ليهتدى الى الروابط الخفية . ولهذا فبدلا من ان يقنع بأبعاد المنظور الثابتة يجعل الرؤيا الفنية رهينة بحركة الحدس وتمثل ما يعتمل فى الأعماق . وهو ما يمكن أن ينقل المصور الى خارج عالم التصوير ، ولكن كوكوشكا لا يريد فى اطار اللوحة الا أن يبقى مصورا ، ولهذا فهو لا يجد للتعبير عن حالة الانفعال النفسى الا العنف فى الألوان . ويعتمد كثيرا فى بناء لوحاته على التضاد الدرامى بينها .

نحو تعبيرية جديدة

ويرتبط ذلك على الأخص بموقف كوكوشكا كمصور تعبيرى . ان الوجود كله فى التعبيرية امتداد لروح الفنان ونفسيته . والفنان مركز للكون ، والكون كله نابع منه . التعبيرية اذن ليست موضوعية بل ذاتية على خلاف **« الانطباعية »** التى هى موضوعية قبل كل شىء . عندما يكون الفنان حزينا أو يائسا فالوجود كله قاتم الألوان ، حتى لو كانت الشمس ساطعة . **ولهذا تزداد** التعبيرية ظهورا فى **أوقات الأزمات** الاجتماعية أو القلق الروحى . **وقد** وجدت التعبيرية لذلك ارضا خصبة للنماء والازدهار فى عصرنا المضطرب .

هذا هو لب التعبيرية ، وقد يكون هذا مصدر ضعفها ، ولكنه أيضا مصدر قوتها وجمالها ، بل وروعتها . استمع الى ما يقوله فى هذا المقام **فينسنت فان جوج** فى احد خطاباته الى أخيه ثيو : **بدلا من أن أحاول أن أنسخ بالضبط ما هو أمام عينى ، فانى أستخدم اللون استخداما جائرا حتى أعبر عن نفسى بقوة** أكبر .

ولا يبدأ استيعاب الفنان للوجود فى ظل التعبيرية من اللحظة التى يخط فيها خطوط لوحته أو يضع عليها لمسات فرشاته ، بل أنه يكون قد استوعب الوجود وأحس به من قبل وهكذا فان الصورة الفنية عند المصور التعبيرى ليست نقلا للواقع الخارجى بقدر ما هى افراغ لما فى اعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولدة عن انصهار الوجود فى مخيلته ثم افراغه على اللوحة كما لو كان قطعة من ذاته لا جزءا من الواقع الموضوعى المحيط به . وعلى ذلك اذا قورن الفن التعبيرى بالفن الانطباعى كان الفن التعبيرى أقرب الى الخيال والمثالية من الفن



« الطريق » فى لوحات كوكوشكا

الانطباعى . الا اننا يجب أن نقول ان فى ذلك النمط من الفن الذى يسمى بالتعبيرية يكون شكل التعبير أكثر قربا من مصدر الاحساس .

واذا كانت « **التعبيرية** » تعنى الافصاح عن عواطف الفنان بأى ثمن، فان هذا الثمن يكون عادة مسخ الظاهر والمبالغة فيه الى حد الاقتراب من القبح المضحك او المفجع. والكاريكاتير فرع من « **التعبيرية** » لا يجد الناس صعوبة فى تقبله ، ولكن عندما ينقل الكاريكاتير الى مجال التصوير الزيتى فان الناس تبدأ فى الاحتجاج . انه شىء (مقرف). هذا ما قاله احد أصدقاء « **هربرت ريد** » له على اثر مشاهدته لأحد معارض الفنان التعبيرى « **رووه** » ولكن الأمر ليس مقرفا فى الواقع الا اذا اعتقدت أنه ليس ثمة أسلوب فنى جدير بالاعتبار غير الكلاسيكية

المتصفة بالكبت والتزمت ، أما اذا اعتقدت أن من المفيد أن تطلق العنان لعواطفك من وقت لآخر ، فانك ستشعر بالامتنان للتعبيرية التى هى بمثابة صمام الأمان .

وكرد فعل للانطباعية والاتجاه الموضوعى لدى **سيزان وسوراه** ، ذلك الاتجاه الذى تابعته التكعيبية ، فان الحركة التعبيرية رأت النور فى عام ١٨٨٥ . ولقد كان فينسنت فان جوج (١٨٥٣ – ١٨٩٠) **بحياته** الأسطورية ولوحاته الرائعة مؤسس التعبيرية الحديثة وبطلها الحق . وقد جاهد فان جوج ليعبر عن الحب الذى يربط بين حبيبين بأن يزاوج لونين يكملان بعضهما بعضا . ووضع درجة لونية وضاءة على خلفية قاتمة ليعبر عن فكرة ، واستخدم توهج الشمس الغاربة ليعبر عن رغبة عاطفية . « اللون – على حد قوله – معبر فى حد ذاته ولا يمكننا أن نغض النظر عن ذلك . بل لابد من أن نستفيد منه ونستخدمه . فان ما هو جميل هو حقيقى أيضا » وقد اتخذ التعبيريون اللاحقون من عبارة فان جوج هذه نبراسا لهم . وكان لها نفوذ أكثر بقاء من استجابة جوجان الى نداء « **الميثولوجيا والفن البدائى** » .

حركة جماعة الجسر

وقد كان **لجيمس انسور** (١٨٦٠ – ١٩٤٩) – الذى اعتبره **السيرياليون** بدورهم واحدا من أسلافهم الكبار – فضل كبير فى تحرير التصوير الحديث من نير النقل الحرفى عن الطبيعة وتمهيد الطريق أمام العاطفة والخيال . الا ان الفضل الحقيقى فى انطلاق التعبيرية الحديثة يرجع الى النرويجى **ادفارمونش** (١٨٦٣ – ١٩٤٤) الذى أصبح فنه بحق نقطة تجمع الفنانين الألمان الذين نمو التعبيرية كحركة ناهضة .

وفى عام ١٩٠٥ عندما كانت **الوحشية** تخطو خطواتها الأولى فى باريس ، وجه ثلاثة من المصورين الشبان فى دريسدن جهودهم والفوا جماعة « الجسر » التى لقيت الاعتراف فيما بعد كأول جماعة تعبيرية فى ألمانيا . وهؤلاء المصورون الشبان الثلاثة هم **ارنستلود فيج كيرشنر** (١٨٨٠ – ١٩٣٨) **واريك هيكيل** (١٨٨٣) **وكارل شميدت روتلوف** (١٨٨٤) وقد انضم اليهم فيما بعد **ماكس بيشستاين** (١٨٨١) والدانماركى **اميل نولد** (١٨٦٧ – ١٩٥٦) وكانت شهرة نولد قد ذاعت من قبل كفنان محنك متمرد . فقد بدأ حياته الفنية فى سن الرابع عشرة ، ورفضت أولى لوحاته الكبيرة فى معرض ميونيخ عام ١٨٩٦ . وفى عام ١٩١٣ تشتت شمل جماعة « الجسر » بسبب بعض الخلافات الداخلية وغيوم الحرب العالمية الأولى التى كانت قد بدأت تتجمع فى الأفق . وقد كانت « الجسر » منذ البداية حركة تمرد ضد بلادة التصوير الألمانى الكلاسيكى وثقل وطأته .

هؤلاء هم رفاق أوسكار كوكوشكا ومعاصروه وعندما قدمت فى فينا عام ١٩٠٨ أعمال المصور الشاب النمساوى كوكوشكا فى أول معرض له وصمت فى الحال بأنها انتاج فنان مفجع متمرد ، بينما تعتبر هذه الأعمال الآن من البشائر الأولى للفن الحديث فى ميولها التعبيرية .

ولقد صور كوكوشكا الكثير من لوحات الأشخاص وأغلبهم من رجال الأدب والمسرح . ولقد اتصفت بألوانها القاتمة مع غلبة الأسود والبنى مع لمسات من الأزرق والأحمر ، وباهتمامها بالخطوط الداخلية للشخصية .

ولئن كان كوكوشكا قد شاطر أعضاء مدرسة « الجسر » تعبيريتهم الا أنه لم يعتبر فنه « **احتجاجا اجتماعيا** » وهو ما كان شائعا فى أعمال مصورى تلك المدرسة . وانما مضت روحه الشاعرة الى ابراز الجوانب الايجابية فى الوجود ، وآمن بأن فى أعماق الانسان جذوة لا تنطفىء هى ارادة الحياة ، ورغبة عارمة فى الحب . ولقد كان البحث الدءوب عن غريزة الحب ونورانيته فى الانسان هو الدعامة الأخلاقية التى بنى عليها كوكوشكا لغته الفنية .

ويعتبر أوسكار كوكوشكا ان من المهم جدا أن يواجه الفنان ما يصوره، بقدر كبير من الفضول وحب الاستطلاع . ومهما كان الوجه الذى أمامه قبيحا فبامكانه مع شىء من التأمل والتغلغل أن يكتشف كثيرا من دلائل الجمال . ولعل مجموعة لوحات المصور جيريكو – عن نزلاء مستشفى الأمراض العقلية هى مثال حى لهذا النوع من الفهم الذى يمكن أن يحول شيئا فظيعا أو مرعبا الى شىء جميل . على أن مثل هذه المهمة تحتاج الى طاقة كبيرة من العطف والتواضع والحكمة . وهذه هى الفضائل التى يجب أن يتحلى بها الفنان الذى يحاول أن يكتشف مكنونات الجمال فى عالم يعمه التخبط والفوضى .

نعيم عطية

معرض الفنان

رمزي مصطفى

بين الفن الشعبي وقضية المعاصرة

« ان التقاليد شيء جميل ولكن لا بد لنا ان نخلق بانفسنا تقاليد » فرانتس مارك .

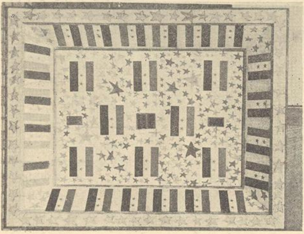
الفن هو الوجه الحضاري المجتمع ، فهو أهم ما يوجه عنايتنا وبحثنا وتقديرنا . فما خلفته الحضارة المصرية القديمة من قيم فنية وأشكال انما تعبر عن وجهة نظر ٣٥٠٠ عام مضت ــ فقد عبرت عن طابع وحضارة العصر ــ واهتمامات العلماء والفلاسفة ... هكذا كان الفن اليوناني والروماني والقبطي والاسلامي ، وجميع الحضارات الانسانية المتعاقبة . **وليس معنى هذا أن الفن هو ترجمة أو وسيلة ايضاح حضارية ــ ولكن التمثال والصورة والقطعة الخزفية والعمارة أشياء لها استقلالها داخل مجتمعها ووحدتها الحضارية .**

ولكل جيل من الأجيال تقاليده النابعة من فلسفته وحضارته ، فالتقاليد هنا تحقق للمجتمع توازنه ، وتعبر عن روح واتجاه ورأى هذا الجيل ــ وتختلف التقاليد هنا تبعا لاختلاف البيئات والمناخ والعقائد والأديان يلتزم الأفراد بها ، ويعملون على تطبيقها بوعي كامل وحس نابض ، فهي تعيش بينهم تنبض بالحياة ، دافئة مستمرة في حيويتها الى أن تفقد روحها ، في الوقت الذي تفقد الحضارة مقدماتها وتتحول الى جزء من التاريخ . وقد تتحول هذه التقاليد الى مجموعة من العادات ، بارادة لا حياة فيها ، تفتر مع الزمن .

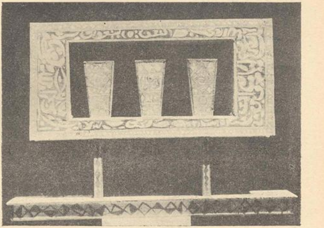
وحتى يفير المجتمع من نفسه ، وحين تدب فيه الحياة الحضارية مرة أخرى تنبع فلسفة جديدة يتبعها تقاليد مغايرة ودافئة . **يزدهر معها الفن والفكر والأدب وكل نواحي المعارف الانسانية والحياة . كلها اشارات لنمو طبيعي للمجتمعات والحضارات .**

ومع مجتمع القرن العشرين ، هذا العصر غير المستقر ، السريع التغير ، هذا المجتمع الانساني الذي يفرض بامكانياته العلمية والتكنولوجية الهائلة تقاليد جديدة تنعكس وبشكل سريع على حياتنا .

ومجتمعنا المصرى وفي الخمس عشرة سنة الماضية تغيرت مفاهيم كثيرة في مجتمعنا ، وخرجت منه فلسفة جديدة حددت معالم جديدة للشخصية العربية في ظل المجتمع الانساني ــ مجتمع القرن العشرين . يقضى على تخلف وتقاليد الماضي ، والاستغلال ... يقضى علي الأشكال الاقطاعية القديمة ــ وينقل هذا



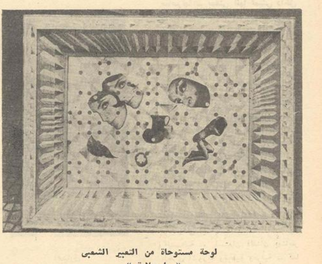
بين شعبية الفن ومعاصرة الحياة



« الحجر التذكارى »
شىء بارز فى حياتنا الشعبية

المجتمع الاقطاعى المتخلف الى مجتمع صناعى متحضر .

هذه المقدمة أعتبرها هامة عند حديثى عن معرض الفنان الدكتور رمزى مصطفى ـ للتصوير المجسم والمسطح والذى أقيم فى قاعات المركز الثقافى التشيكى بالقاهرة .



لوحة مستوحاة من التعبير الشعبى
« يا حلاوة »

فما من مجتمع له احترامه دون أن يكون له أسلوبه فى الحياة وفلسفته وتقاليده ـ وفكره النابع من طبيعة ظروفه وعصره ـ وهذا ينسحب على الأفراد .. وهنا يكمن سر تفوق الحضارات ووحدتها وتفوقها وانفراد شخصيتها وحريتها .

فالتقاليد على اختلاف مستوياتها وأشكالها متطورة غير جامدة ، متحركة تحرك الزمن ، قابلة للتغيير والتجديد المستمر . **واذا اعتبرنا كلمة الفنان « فرانتس مارك » لها أهميتها فهى أيضا موجهة الى الحياة الأفضل وحرية الفرد .**

ومعرض الفنان رمزى مصطفى ـ جاء مخيبا للآمال فى الفن والفنان . **وذلك من وجهة نظر التقاليد القديمة** وكان أملا لفن أكثر تدعيما وحرية ومصرية من سابقه ، للواعين وأصحاب الفكر والقلب المتفتح . ومن الطبيعى أن يتعرض أصحاب الأساليب **« المتقدمة »** الى تصادم فكرى مع الأساليب المختلفة الجامدة فى الفن .. لذلك فان **معرض الفنان** هو قضية **القرن العشرين ، قضية الثورات الاجتماعية المتعاقبة .. قضية التغير المستمر .. قضية الزمن .**

التقاليد عند رمزى مصطفى

ان الفنان رمزى مصطفى حين يسعى لتأكيد معان جديدة وأشكال مبتكرة .. فهو بذلك يتفق فى تفكيره

مع صعوبة العمل الفنى فى القرن العشرين .. فهو لا يعيش معزولا متقوقعا .

ففنان القرن العشرين شخصية حرة متمردة .. قوية .. متماسكة .. فهو لا يثبت مع المجتمع ويحيى فيه جموده .. بل يخوض من اجله معركة تؤدى الى تطوره .

والفنان رمزى مصطفى كزملائه الفنانين فى العالم تمرد على الأساليب الفنية المستوردة .. والتمرد هنا بوعى وثقافة وجراة .. لذلك فهو تمرد صحى يدور داخل متطلبات الحياة والمجتمع المتحضر .

وقد أدى تمرد الفنان الى اندفاعه منقبا وباحثا داخل الحضارات المختلفة القديمة والشرقية منها بشكل خاص ، وتفهم رموزها والوقوف على أسرارها . كذلك معايشته للفنون الحديثة ووعيه الكامل بأساليبها . فى الوقت الذى يشعر فيه بحاجة مجتمعه الى دعم ثقافى ، وفن تشكيلى له مواصفاته وفلسفته . فخلق لنفسه بذلك التقاليد الفنية ـ تقاليد العصر .

مصادر الرؤية عند الفنان

ان الفنان رمزى مصطفى كأحد أبناء الريف قد أحس ببعد بين المدينة والريف ـ بين المدينة والانسان الشعبى ـ الأمر الذى أوحى له التفكير فى عزلة الفنان عن بيئته .

فقد اراد فى معرضه أن يقرب المسافات ، ويلغى الحواجز وان يقدم فنه الذى يؤكد عن طريقه العلاقات ويربطها بين التقاليد والعادات الشعبية والريف ـ فخرج يبحث داخل الموالد والأحياء الشعبية والريف ـ فهو عندما خرج ليبحث عن مصدر جديد للرؤية وجد الأشكال الشعبية ـ التى بهرته ببساطتها وبألوانها القوية المبهجة ـ وأشكالها الهندسية ـ وتنظيمها الواعى

هذه الرؤية التى جاءت فى أعقاب **رؤيته السابقة للفن العربى الاسلامى بما يحويه من كتابات واشكال هندسية ، والتى ظهرت نتائجها فى معارضه السابقة ـ وقد تمكن فيها من خلق تآلف بين الشكل الهندسى والكتابات العربية والعصر .**

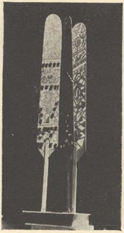
واذا كانت الفنون الحديثة قد وجدت فى فنون مختلف الحضارات مصدرا هاما وعاملا قويا يدعو الى تمرد الفنان على التقاليد .. فهذا يعنى بالنسبة للفن أن هناك وسائل تعبير مختلفة ـ وكانت الفنون الفطرية ـ أهمها .

وعندما يلجأ الفنان الى مصادر فن أخرى ، فانه لا يعنى الوصول بفنه الى نفس المستوى ـ ولا الوصول به الى مستوى أعلى كذلك فهو لا يرغب تطويره .

بنفس المعنى تمكن الفنان رمزى مصطفى كشف الجانب الانسانى فى الفن الشعبى ، هذا الجانب المفقود فى عصر كعصرنا ـ يعتمد فيه على آلية الحركة ـ كما انه وازن بين بساطة الأشكال الشعبية وبين معاصرتها ـ بمعنى أنها تعيش داخل الاتجاهات الفنية الحديثة ـ وذلك بمقارنتها مع فنون « الأوب والبوب ».

ورغم استفادة الفنان من حركة « **فن الأوب والبوب** » ، الا أنه أصر على ربط تنظيماته التشكيلية الهندسية بواقع الرجل الشعبى واسلوب تفكيره ـ فأضاف بعض صور نسائية عارية أو نصف عارية ـ ووجوه جميلة ـ تغير من الاتجاهات الهندسية للخطوط ـ وتعيش مع بعضها متآلفة ـ وقد اتخذ منها موضوعا « وصفيا » لحياة شعبية خاصة .

والى جانب هذه الصور النسائية . استعان الفنان بعناصر أخرى أشورية وقبطية وعربية ـ كما



البيارق
أثر من آثار حياتنا الشعبية

لجأ أيضا الى الخط العربى كعنصر يضيف تشكيلا جديدا للعمل الفنى.

وكما كشفت الفنون الحديثة عن المعانى الكامنة داخل الفنون الافريقية والآسيوية – والتى خرجت للعالم تؤكد أهميتها الحضارية وحيويتها – فقد اكد فن رمزى مصطفى حيوية الأشكال « الفطرية » المصرية وارتباطها بمجتمع له تجاربه وخبراته وعالمه الخاص .

الفن الشعبى والفنان

والفنان بذكائه لم يقع فى تقليد الأشكال أو نقل العناصر ، والوقوف عند حد الاستمتاع بها لغرابة أشكالها ، أو ارتباطها بحضاراتنا القديمة .

يحدث هذا الاحساس عند بعض فنانينا عندما يبحثون عن مصدر جديد للرؤية – أو يتحدثون عن تطوير الفن الشعبى وموضوع الفن الشعبى غريب – والتدخل فيه أغرب وهو قضية منفصلة عند معالجتها .

وعندما لجأ الفنان الى مصدر جديد لم يلجأ اليه ليطوره – بل لكشف الستار عنه – بما فيه من بطولة ورجولة وشهامة وحب – وسذاجة – ودهاء .

ولعله فى صوره أراد أن يربط بين العالمين العالم الهندسى الجاد وهو جانب « الشهامة » – والعالم الآخر « عالم الجنس » واستغلالهما فى خلق مفهوم جديد معاصر يربط بين كل هذه المتناقضات فى حياة الرجل الشعبى والريفى – والذى يعبر تماما عن الجنس البشرى والذى تتمثل فيه كل جوانب الخير والشر ..

الشكل والمضمون عند رمزى مصطفى

ان الفنان الحديث يقع فى حيرة عندما يبدأ انتاجه الفنى . يواجه الجمهور – هذا الانتاج الذى يواجه الجماهير بشجاعة أكبر واقوى من شجاعة الفنان ذاته – رغم أنه هو مبدعها – وخاصة اذا كان من النوع غير التقليدى . هذا المشكل وقع فيه الفنان عندما أصر على أن يرتبط تشكيله الفنى بتسميات ، اعتبر أنها لا تصل الى مستوى الفكر المقدم فى المعرض – وهذا فى رأيى اقلال من القيمة التشكيلية المقدمة – لهذا السبب فانى أرفض التسميات ولا أرفض وجهة النظر المقدمة – فهى محملة بمضامين تفوق مستوى هذه التسميات – ولكن فهى مشكلة متكررة عندما يخرج العمل الفنى ليقابل الجمهور .

ان المعرض المقدم للفنان د . رمزى مصطفى قد ضم أعمالا فى التصوير كلوحات مجسمة تحدى فيها الفنان بوضوح كامل الخامات التقليدية كالبرونز والرخام والحجر .. ولجأ الى الأخشاب والشكل المسطح – أضاف اليها ملونات وبعض الأشكال البارزة غيرت من ملمس السطح .

لا شك أنها حرية فكر يتمتع بها الفنان – والصراع مع التقاليد القديمة فى سبيل خلق وتدعيم تقاليد أخرى جديدة فنية معاصرة تدفع بالحياة وتجددها .

دكتور محمد طه حسين



ماذا فى أدب إحسان عبد القدوس ؟

دكتورة هدى حبيشة

أ ـ ماله

لعل احسان عبد القدوس هو أكثر كاتب روائى أثارت أعماله الجدل ، والعجب فى الأمر أن الأغلبية العظمى من هذا الجدل كان يدور شفهيا فلم يناقش عمله على الورق ـ بقدر ما اعلم ـ غير الأستاذ **يحيى حقى** فى كتابه « **خطوات فى النقد** » . لذلك فان احسان عبد القدوس أكثر كاتب قيم على أساس القيل والقال ، لا على أساس دراسة غير متحيزة لأعماله . ومما لا شك فيه أن روايات احسان عبد القدوس تستأهل مثل هذه الدراسة ويجب أن يزال عنها غبار الاشاعات وتقيم على أساس علمى سليم . عندئذ سنجد أن احسان عبد القدوس مثله كمثل أى كاتب آخر له ميزاته كما أن له ضعفه .

وأول اشاعة أرى وجوب نفيها بشدة هى اتهام كاتبنا بانه كاتب جنسى . وانى لأجد صعوبة فى فهم ما يقصده بالضبط مروجو الاشاعة بتعبير « **كاتب جنسى** » . ان العبارة على ما أفهم تعنى أن الكاتب يفيض فى وصف العلاقات الجنسية بتفاصيل يمجها الذوق ولا تتطلبها مقتضيات الفن . وانا أرى أولا أن احسان عبد القدوس لا يفيض فى وصف العلاقات الجنسية . اين هو من كتاب **الجنس** الذين نعرفهم . انه يستشهد ببلزاك فى دفاعه عن نفسه ، ولكن بلزاك أو زولا كان كل منهما يكتب فى القرن التاسعشر ، أيام كانت بنات الطبقة الراقية ينشأن فى الأديرة ولا يخرجن الى الحفلات الا بصحبة رفيق ما من النبلاء . أما الآن فنحن فى القرن العشرين ويبدو زولا فى خفر العذراء اذا قورن بكتاب الجنس الجدد . انى عندما أذكر كتاب الجنس أذكر د . ه . لورنس ووليم فولكنر ، ومورافيا ،



ا . عبد القدوس

أذكر هنرى ميللر ونورمان ميلر ، أذكر جونترجراس وجون جينيه .أين احسان عبد القدوس من هؤلاء ؟ انى لم أجد فى كل رواياته (وأنا فى هذا البحث أقتصر على الروايات) لم أجد الا منظرا واحدا يمكن أن يوصف بأنه جنسى . والمنظر هو اعتداء حسين باشا شاكر على زوجة محمد أفندى السيد فى شىء فى صدرى . وانه لمن السخف أن يوصف كاتب بأنه كاتب جنسى لمجرد منظر واحد فى كل قصصه . بل أن هذا المنظر مبرر فنى وموضوعى فحسين شاكر يريد أن ينتقم من شرف محمد أفندى السيد ـ الرجل الوحيد الذى رفض أن يشترى بالمال أثبت برفضه هذا ان هناك انسانا استطاع أن يحتقر قيمة حسين باشا شاكر . ولم يستطع هذا الأخير أبدا أن ينتقم من محمد أفندى السيد فى حياته ولكن استطاع بعد مماته أن يستولى على عائلته وكانت لحظة النصر الكبرى لحسين شاكر حين استطاع ان يسلب زوجة محمد أفندى السيد شرفها . بل ان المنظر مكتوب بقوة بحيث ما يثار فى القارىء هو احساسه بكراهية حسين شاكر لزوجة محمد أفندى ولمحمد أفندى ، وهى احاسيس ابعد ما تكون عن الاثارة الجنسية .

ان دخول الجنس فى الرواية أصبح فى عصرنا هذا أمرا طبيعيا وتكاد لا تخلو رواية من الروايات الحديثة العالمية مهما كان موضوعها من واقعة جنسية . ويحضرنى هنا قصة سيمون دى بوفوار « الكهنة les Mondurins » وهى قصة سياسية اجتماعية تاريخية ولكن لا يخل الأمر من وجود بعض المناظر الجنسية فى مواقف معينة من الرواية . فمن العبث ، بل وانه لرياء أن ينعت احسان عبد القدوس بأنه كاتب جنسى يجب اهمال أعماله بينما نتكالب على قراءة الأدب الغربى ونرفع كتابه الى صفوف الكتاب الأوائل . وعليه لا يمكن اعتبار احسان عبد القدوس كاتبا جنسيا بمعايير الأدب العالمى .

ولعل ما يدعو بعضهم الى وصفه بأنه كاتب جنسى هو أن عبد القدوس أولا يعترف بأن للجنس دورا فى حياة الفرد ـ فهو يقول لنا مثلا ان لحلمى عشيقة (**لا شىء يهم**) وان ليلى لا تستطيع معاشرة زوجها وتتخذ من حبيبها عشيقا (**لا تطفىء الشمس**) . وهو وان كان لا يصف اللحظات الجنسية فهو يصف أحاسيس الأشخاص قبل اللحظة الجنسية وبعدها .

فتهمة احسان أولا هى أنه يعترف بالحب والجنس ولعل الذين يتهمونه كانوا يفضلون أن يتحاشى سيرة الحب والمحبين وأن لا يأتى على لسانه التلميح الى الجنس كأن لا وجود له . وهذا طبعا سخف اذ أن الحب وعلاقة الرجل بالمرأة على مختلف الصور كانت دائما أبدا المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ولو تجاهل كاتب ما هذا الموضوع لأفقر عمله فقرا تاما .

ولعل ما يثير الثائرة على احسان ليس مجرد ذكر هذه الحقائق والأحاسيس بل دقته ومهارته فى وصفها بصورة تمكنه من اثارة أحاسيس القارىء . ولو أن احسان يفشل فى تجليد ما يحسه المحبون والعاشقون من عواطف لما ثار عليه الثائرون .

فتهمة احسان اذن تبدو لى فى الواقع نابعة من مهارته كروائى .

ـ ٢ ـ

وهذه هى النقطة التى أريد أن أبدأ منها ، فان كل ما لاحسان من مميزات يتلخص فى كونه قصاصا ماهرا يملك من فن سرد الرواية ما يمكنه من السيطرة على القارىء بحيث يجعله ينسى نفسه منقادا لما يقص عليه من حوادث ، منفعلا بما تنفعل به الشخصيات يشاركهم حياتهم الخاصة والعامة بوجدانه وحسه لا بنظره وعقله .

وأهم ما يعتمد عليه احسان من أساليب فى السيطرة على القارىء **هى قدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ،** بصورة مقنعة الى الدرجة التى تجعل القارىء ينفعل بنفس أحاسيس شخصيات الرواية ، ولا أظن أن هناك حاجة للتدليل على مقدرته فى وصف اللحظات الغرامية ولكن ما يجب أن نذكر لاحسان **أن مقدرته هذه لا تقتصر على التعبير عن العواطف الغرامية فهو قادر على تصوير أى احساس ممكن أن يتعرض له قصاص .** ولعل خير ما يمثل لنا قدرة احسان عبد القدوس على تصوير المشاعر البعيدة كل البعد عن الحب هو منظر من **فى بيتنا رجل** كان احسان يقص علينا آخر مغامرة فدائية لابراهيم وهى اعتداؤه على المعسكر الانجليزى بالعباسية . فجر ابراهيم القنبلة الأولى والثانية وبدأ الانجليز يتعقبونه بالرصاص والكلاب والأضواء الكشافة :

وهو يحس بقواه تنزف منه .. يحس بصدره يطبق فوق رئتيه ، كأنهما سيكفان عن الحركة .

والأضواء تتعقبه .. والنيران .. وطلقات الرصاص .. سيارات تتحرك بسرعة .. وصوت صفارات تنطلق وتكاد تمزق أذنيه .. ونباح كلاب .. انه يكره الكلاب .. يارب .. لماذا خلقت الكلاب .. ألا يكفى الانجليز .. والآلام .. آلام حادة فى كتفه .. وفى ظهره .. وفى ركبتيه ..

ولكن أين الطريق الى الجبل ..

انه لم يعد يدرى .. لم يعد يعرف أين الشمال ، وأين اليمين ، وأين الشرق ، وأين الغرب .. تاه داخل المعسكر ..

والكلاب تنبح من ورائه .

انه يكره الكلاب .. ويخافها .. نعم انه يخاف .. يخاف الموت .. انه لا يريد أن يموت .. لن يموت ..

التعب والخوف من الموت واليأس من النجاة ثم التشبث بالحياة والمقاومة الأخيرة كل هذا يشعر به القارىء وكأن حياته هو لا حياة ابراهيم هى المعلقة بين الحياة والموت .

وامثال هذه اللحظات كثيرة فى كتابات احسان عبد القدوس وخصوصا فى رواياته الأخيرة . فهو عندما بدأ يكتب لم يكن هـذا الوصف الدقيق ، فنجـد أن **أنا حرة** مثلا تكاد تخلو من هذا النوع من وصف المشاعر بطريقة مجسدة بينما يزداد قوة وعددا فى (**لا تطفىء الشمس**) . ولعل من أبدع المناظر التى كتبها احسان عبد القدوس بهذا الأسلوب هو الطريقة التى وصف بها موت ممدوح فى نهاية الجزء الأول من لا تطفىء الشمس . بل ان احسان نفسه يعرف هذا الفرق بين رواياته الأولى ورواياته الأخيرة فهو يقول فى مقدمة الطبعة الثانية لـ **أنا حرة :**

« **يخيل الى وأنا أقلب الصفحات** ، أن كاتبا آخر هو الذى كتبها .. كاتبا استعار **ذكرياتى واستعار الشخصيات التى عرفتها ، واستعار آرائى .. ثم كتب كل ذلك بأسلوبه وفنه ، لا بأسلوبى وفنى** » .

ان أكثر ما يفتقر اليه فن وأسلوب « أنا حرة » هو هذه المقدرة التى اكتسبها احسان عبد القدوس على مر السنين ـ المقدرة على تجسيم **انفعالات** شخصياته الغرامية منها وغير الغرامية وهو ما يعطى **لاحسان عبد القدوس ما له من قوة كقصاص .**

ـ ٢ ـ

زد على ذلك أن احسان عبد القدوس قادر على أن يضع هذه الشخصيات التى تنفعل وتحس فى اطار اجتماعى محدد يصوره احسان ـ مرة أخرى ـ بصورة مقنعة بحيث يستطيع القارىء أن يتعرف عليه .

ولا يكتفى احسان فى وصفه لهذا الاطار الاجتماعى بخلق الجو الذى يعيش فيه أبطاله بل انه فى كثير من الأحيان يجعل هذا الاطار طرفا ثانيا فى صراع درامى يكون البطل فيه طرفا أولا . فلقاء الفرد بالمجتمع ينجم عنه موقف ينتج عنه تطور فى الأحداث .

خذ مثلا أسرة زاهر التى لجأ اليها ابراهيم حمدى بعد هروبه من السجن (**فى بيتنا رجل**) . ان احسان يصف الأب ولبسه وجلسته ثم يتبع ذلك بوصف الأم وجلستها ثم سامية ثم نوال . ثم يدق الجرس وتفتح نوال الباب لابراهيم . ان الأسرة هادئة لا تتوقع شيئا ثم ينبههم دخول نوال الصامت ويرفعوا رءوسهم ويبدأ الحوار ـ أسئلة وأجوبة وخوف ولهفة . والنص طويل لا يمكننى نقله ولكن يمكن للقارىء الرجوع الى الصفحات ٤٦ ـ ٤٨ فيجد رد فعل وجود ابراهيم بالنسبة لكل فرد من أفراد العائلة مرسوما بدقة تجعل القارىء يعيش هذه المشكلة . مشكلة حلول ابراهيم حمدى على هذه الأسرة . وينتج عن هـذه الأحاسيس المختلفة قبول ابراهيم حمدى فى البيت ومن هذه النقطة يتطور الحديث .

ويمكن اعتبار هذه المقدرة جزءا من **مقدرة احسان عبد القدوس عموما على « حكاية » القصة** ، فانه مهما كانت مقدرة الكاتب على تصوير مشاعر الفرد ومهما كانت مقدرته على تصوير الموقف فان هذا ما كان ليملك لب القارىء ان لم يوضع فى اطار قصصى عام ينساب بالقارىء من منظر الى منظر ومن موقف الى آخر فى سلاسـة وانطلاق . **وفى هذا احسان أستاذ لا يضارى فهو ينقلك فى يسر من منظر الى آخر ومن موقف الى آخر فاذا بأحداث الرواية تسير بك الى الأمام من غير أن يشعر القارىء بأى قلقلة فى مجرى القصة .**

ولم يكن من الصعب على احسان عبد القدوس أن ينتقل بأحداث الرواية فى الروايات ذات الخط الواحد أى تلك التى يركز فيها الكاتب على بطل واحد ويكتفى بسرد الاحداث التى وقعت له من جهة نظره فحسب مثل : **انا حرة ، الطريق المسدود ، شىء فى صدرى** . فى مثل هده الروايات يتتبع الكاتب البطل او البطلة من موقف الى موقف بأن يقص حدثا ما ثم يشرح اثر هدا الحادث فى نفس البطل وما ترتب عليه من تغيير فى حياته فتسير بعد ذلك على وتيرة واحدة : « الى أن كان يوم » بحدث حدث آخر .

ففى أنا حرة مثلا اتخذت أمينة موقفا معينا من الاسرة بعــد أن كثر ضربهم لهـــا : **« فلم تعد تبكى ولا تصرخ ولا تستغيث .. اصبحت تقابل ضربات عمتها وزوج عمتها فى برود ...**

الى أن كان ذلك اليوم الذى قررت فيه الهرب ..

وسارت حتى وصلت الى محطة الترام ..

وهكذا انتقلنا الى مرحلة أخرى من مراحل القصة ـ الى حدث جديد .

أما فى الروايات ذات الخطوط العديدة حيث تكثر الشخصيات يكاد يكون لكل نفس أهمية أخرى مثــل **لا شىء يهم ولا تطفىء الشمس** فيستعمل احسان عبد القدوس بالاضافة الى الطريقة الأولى طريقة ثانية تكاد تكون فى نفس بساطة الطريقة الاولى . فهو ينتقل من حدث الى حدث بأن يدخل شخصية جديدة فى الحدث الأول ثم ينتقل مركزا السرد على هذه الشخصية الجديدة . فمثلا قد يدور السرد حول أحمد زهدى وذهابه الى نادى الجزيرة ومقابلته مع شهيرة ثم يعود أحمد الى البيت فيجد ليلى مثلا تعزف البيانو وبعد حوار بسيط بين الاثنين يذهب احمد الى حجرته تاركا ليلى تعزف . ويركز احسان على ليلى وعمـــا كانت فى هذه اللحظة ازاء فتحى مثلا أو أمها الى آخره وهكذا ينتقل بنا احسان عبد القدوس الى سرد ليلى وحوادثها دون أن يشعر القارىء بأن حدثا انتهى وآخر بدأ .



د . هـ . لورانس

والواقع أن هذه الطريقة تمكن احسان من التحكيم فى أطراف القصة العديدة المعقدة فلا تتبعثر ويصعب على القارىء الالمام بأطرافها العديدة . فالكاتب بذلك يقدم عملا متماسكا واضح الأطراف سلسا فى تطوره من حدث الى حدث يجذب القارىء الى متابعة قراءة القصة فى يسر وانسياب .

ـ ٤ ـ

ولا تقف مهارة احسان فى قص القصة عند هذا الحد ، فان من أهم مميزات كاتب القصة **انه يستطيع أن يشوق القارىء ويثير اهتمامه** واحسان لا تنقصه هـــذه الميزة . فهو يبدأ بالاستحواذ على انتباه القارىء ببدايات مشوقة للغاية .بدايات ترمى بالقارىء فى قلب الأحداث . خذ مثلا بداية **الطريق المسدود** :

« كانت راقدة فى فراشها . كل شىء فيها نائم الا عينيها وقلبها » .

ولا يسع القارىء أمام بداية كهذه الا أن يتساءل : من هى ؟ ولماذا هى فى الفراش ؟ ولماذا تسهر عيناها وقلبها ؟ فيقرأ ليجد الاجابة عن هذه الأسئلة . وعندما يبدأ احسان عبد القدوس فى سرد أول حدث فى القصة فهو أيضا حدث مثير معروض بطريقة تشوق القارىء . يبدأ أحدهم فى طرق بابها نعرف انه انسان مخمور وهى ترفض أن تفتح الباب الى آخر المنظر . من الطارق ؟ ما علاقته بها ؟ لماذا لا تفتح له الباب ؟ أسئلة تشد القارىء الى البحث عن الاجابة عليها فيقرأ .

ولعل أهم ما يعتمد عليه احسان فى بداياته هذه هو أسلوب يمكن تسميته باستعاره تعبيراً سينمائيا (فلاش باك) ، **فهو بعد أن يقدم الشخصية فى موقف ويثير اهتمام القارىء بها ، يعود بك الى الماضى فيقص لك حياتها أو جزءا من حياتها** . فمثلا بعد أن قدم لنا فائزة فى الطريق المسدود وحادث هجوم السكير على باب غرفتها أخذت فائزه وهى فى رقدتها « **تستعرض قصتها كما تعودت أن تستعرضها كل ليلة .. ان قصتها تبدأ فى خيالها من اليوم الذى وقفت فيه بجانب والدها وهو مسجى على فراش الموت** »..

ويبدأ احسان يقص لنا حياة فائزة من يوم أن مات أبوها حتى لحظة بدء الرواية .

ولا يقتصر هذا التكنيك على بداية الروايات فحسب ، فاحسان عبد القدوس يلجأ اليه طوال السرد . **فهو اذا** ذكر شخصية أخرى من الشخصيات المهمة فى الرواية غير تلك التى بدأ بها القصة فهو يسرد على القارىء ماضيها بنفس الطريقة فمثلا فى **لا شىء يهم** حيث الشخصيات الرئيسية أكثر من بطل وبطلة يلجأ الى قص حياة كل بهذه الطريقة . حياة سناء الأولى تقص على القارىء بهذا المدخل . **ان سناء احست انها فشلت بعد زواجها من** محمد فى أن يكون لها بيت بمعنى الكلمة . ولنسمع احسان يتكلم :

منذ متى وهذا الحلم (أن يكون لها بيت) يتراقص أمامها ..

منذ كانت طفلة ..

فتحت عينيها وهذا الحلم أمامها ..



ن . ميلر

ولم يكن لها بيت أبدا ..

كانت الخ ..

ونبدأ نعرف شيئا عن حياة سناء الأولى . أما محمد فقد قص علينا حياته الأولى وهو ينظر الى سناء .

« **انها فنانة .. انها رقيقة كالخيال .. طيبة كأعواد البرسيم ..**

جميلة كالوردة ..

وفجأة تذكر أمه ..

ولا يدرى لماذا تذكر أمه وهو يفكر فى سناء .

لقد كانت أمه صنفا آخر ..

ومن هذا المدخل يبدأ الكاتب فى سرد طفولة محمد .

ويحرص احسان عبد القدوس كل الحرص على أن يكون هذا المدخل مدخلا سهلا طبيعيا فينتقل بالقارىء من الحاضر الى الماضى من غير أن يشعر أنه انتقل نقلة زمنية وأن الكاتب يسرح به حتى يملأ فراغات الصورة من غير أن يضحى بمبدأ التشويق .

— ٥ —

بقيت كلمة أخيرة عن أسلوب احسان عبد القدوس ، فان احسان مهما كانت مهارته القصصية ما كان ليستطيع ان يصل الى قارئه من **غير لغة تجمع بين سهولة التعبير وقوته** . **فلو أخذنا أية فقرة من فقرات احسان** لما وجدنا بها جملة واحدة صعبة التركيب أو جملة نشعر معها أن الكاتب يتعذب لكى يصل الى قلب القارىء كما

أننا سنجدها فى نفس الوقت معبرة كل التعبير عن كل خلجات الاحساس التى يريد أن ينقلها الى القارىء ، وذلك بأن يركب جملة بطريقة معينة تمكنه من أن يشحنها عاطفية بمختلف الأحاسيس ـ وليس هذا بالأمر الهين ، فاللغة العربية الفصحى كانت لغة جامدة بمعنى انها لم تكن تستعمل لوصف الخلجات الدقيقة لاحساس الفرد مثلا ـ فقد كانت أولا وآخرا لغة اجتماعية جماعية لم يطورها الاستعمال الواعى المستمر فصدئت . ولما بدأ أهل سوريا ولبنان فى ترجمة الأدب الفردى فعلوا الكثير فى تطوير اللغة ولكن الترجمة مهما سلست ما زالت تحمل طابع اللغة التى ترجمت عنها فتبدو غير طبيعية وكثيرا ما يجد القارىء نفسه مضطرا الى اعادة ترجمة تعبيرات معينة الى لغتها الأصلية حتى يفهم المقصود تماما . **أما لغة احسان عبد القدوس فهى تختلف عن ذلك كل الاختلاف . فهو يستعمل اللغة استعمال من طوعها الى أمره . انه لم يتاثر بالأدب الاجنبى الى الدرجة التى تجعل أسلوبه يبدو مترجما ،بل هو صحفى تربى على كتابة لغة عربية سهلة بسيطة فامكنه أن يكتب باسلوبه الخاص .. السهل المعبر .**

ولا يعنى هذا أنه **لا** يستعمل اللغة استعمالا أدبيا ، بل بالعكس . أن احسان **عبد القدوس باستعماله لغة الصحافة فى المواضيع الأدبية** استطاع أن يرقى بالتعبير الصحفى الى مرتبة التعبير الأدبى . فهو يحرص على الا يستعمل الألفاظ البعيدة ، لا ولا التشبيهات المعقدة ولكنه يستند فى خلق الأسلوب الأدبى الى بناء جمله فى تركيبات مختلفة تحمل معنى عاطفيا معينا ..فهو **يعتمد على الجمل القصيرة** المتراكمة **ذات الايقاع المعين** مثله مثل الشاعر الذى يعتمد على موسيقى الشعر أكثر من اعتماده على الصور الشعرية .

كما أن أسلوب احسان عبد القدوس لا يخلو من **الاستعمال المجازى للألفاظ** ولكنه يمتاز بأن استعماله جرىء جديد وقد يعترض على ذلك أصحاب المفهوم الكلاسيكى للغة ، (انظر يحيى حقى : خطوات فى النقد ص ١٧٣ . ولكنى أرى هذا مصدرا من مصادر القوة فى أسلوب احسان ،ان كثيرا من الصور المتوارثة فى الأدب العربى أصبحت مجرد اصطلاحات بلاغية لا تثير فى القارىء احساسا معينا(كالسماء أو الحزن الخ) بقدر ما تثير فيه لذة التعرف عليها بلاغيا . فهى لا تحمل معنى غير بلاغتها . أو بمعنى أوضح يمكن القول بأن القارىء قد اكتسب ضدها مناعة فمفعولها فى نفسه يكون الاعجاب اللغوى ، وبذلك لا تثير فيه الاحساس المطلوب من ألم وحب وشفقة الى آخر ما يريد أن يثيره الكاتب من أحاسيس لذلك نجد أن الأديب دائب البحث عن الصورة الجديدة التى لا يتعرف عليها القارىء فتحدث مفعولها المطلوب فى نفسه ، فاذا وجدها فهو كاتب قوى يمدح ويقدر على قوته التعبيرية .

اليك بعض أمثلة من طريقة استعمال احسان للغة بهذه الطريقة :

« قالت وهى تبتسم فى حنان كانها تضم ممدوح فى ابتسامتها » .

أو **« وهز محمود له يده هزة خجلة مرتبكة »** .

أو **« أغمض شفتيه فى شفتيها »** .

أو **« كانت شفتاها منفرجتين كانهما فى انتظار قادم اليهما »** .

بهذه التعبيرات يستطيع أن يحدث فى القارىء تأثيرا معينا وان كان قد يفشل فى الحصول على تقدير المجمع اللغوى ـ هذا استعمال جرىء للغة ، استعمال من أقوى الأسلحة فى يد احسان عبد القدوس .

ب ـ ما عليه

أعتقد أن القارىء سيرى معى أن احسان عبد القدوس يملك من فن الحكاية الكثير ولكن .. عندما أتعرض لنقط ضعف كتابات احسان عبد القدوس اجد نفسى مضطرة الى وضع هذه الصورة فى اطار يظهرها على وجه يختلف كل الاختلاف عن الصورة السابقة .

ويمكن تلخيص هذه الصورة الجديدة بالقول أن احسان عبد القدوس يستغل مهارته القصصية هذه بطريقة يأباها على نفسه أى فنان حق ، وانه باستثناء روايتين فقط : هما على التحديد **لا شىء يهم ولا تطفىء الشمس** لم يستطع كاتبنا بالرغم من مهارته القصصية أن يكتب عملا فنيا بمعنى الكلمة . وذلك لأن احسان عبد القدوس للأسف كان يركز كل هذه المهارة فى كتابة ما يمكن أن يسمى بالأدب الرخيص .

وتعريف تعبير « أدب رخيص » أمر صعب، ويحتاج لشرح طويل . ولكن يمكننى هنـــا أن أقول انه الأدب الذى ينحرف به كاتبه عن صدق الرؤيا ـ وما يتطلبه ذلك من ضبط النفس الى الدرجة التى قـد يشعر معها الكاتب بقسوة الحرمان ـ الى الطريق السهل المقروء الذى يعطى القارىء ما يريد وذلك باللعب على ما لديه من عواطف كامنة أو مكبوتة . ولا داعى للاسترسال خطابيا فى تعريف الأدب الرخيص ولنلق نظـــرة موضـــوعية على روايات احسان عبد القدوس التى أراها رخيصة . ولنبدأ **بالطريق المسدود** . هذه قصة المفروض أنها ذات مضمون اجتماعى اذ يقدم لها كاتبها بشعار هو : « **أن الخطيئة لا تولد معنا ، ولكن المجتمع يدفعنا اليها** » . ويختار بطلته فتاة يقدمها على أنها مثال للطهر والبراءة ـ مثال للنبل والنفس الأبية الحائرة . انسانة هى المثل الأعلى للانوثة . هذه الصورة التى يقدم بها الكاتب تتعارض مع الواقع الذى يستطيع أن يستشفه القـــارىء الواعى من تصرفات الفتاة . ان كل تصرفاتها تدل على أنها فتاة تافهة كل التفاهة ، اذ ليس هناك ما يشغل تفكيرها على الاطلاق غير الرجال ونظراتهم اليها . وما يعجبها من الأدب ليست روايات الفضيلة كما تردد ولكنها روايات الغرام الرومانسية . اذا كان ذلك فى قصص منير حلمى أو فى اشعار شيللى وبايرون . ومن المؤكد انها ما كانت لتستطيع أن تقرأ ، بالرغم من ساعات العمر التى كانت تضيعها تحت اللحاف تقرأ ـ اقول ما كانت تستطيع ان تقرأ أى كتاب جاد أو حتى قصـــة مثل **الاخوة كرامازوف** ، ولو انها عثرت عن **الحرب والسلام** لانتقت الفصول الغرامية وتجاهلت بقية الكتاب . ان بطلة احسان أكملت تعليمها ولكنى لم أشعر فى اى لحظة من لحظات دراستها أن أى مادة مما درسته أثارت اهتمامها أو أفادتها افادة فعلية . ان السبب الحقيقى لوحدة بطلة احسان هو فراغها الذهنى والنفسى . فهى لا شاغل لها الا البحث عن الحب وعن حب من نوع معين هو حب الروايات . هذه البطلة يقدمها احسان على أنها فتـــاة ظلمها المجتمع . وانا أتساءل أيلوم احسان المجتمع لأنه لا يخلق « روميوهات » على مستوى الروايات الرومانسية ؟ كان الأحرى به أن يلوم فتاته على أفقها الضيق وانحصار تفكيرها فى نفسها الى درجة مرضية .

ومما لا شك فيه أن هناك فتيات كثيرات لا تختلف عقليتهن عن عقلية فائزة ، والصورة التى يرسم بها احسان بطلته هى الصورة التى ترى بها كل منهن نفسها ـ انهن فتيات مراهقات ولكن على الفنان وخصوصا اذا كان كاتبا له الوعى الاجتماعى والسياسى الذى لاحسان عبد القدوس أن يبرز بطلتـــه على حقيقتهـــا لا أن يذكى فى المراهقات احساسهن بأنهن مثاليات مظلومات من المجتمع . واحسان عندما يؤله فتاته التافهة فهو يشترى رضاء كل فتـــاة تافهة ترى نفسها فى بطلته ـ هو يكتب الأدب الرخيص .

وأنا لا أتكلم هنا عن موضوع الرواية كمضمون لا أرضى عنه ولكن تقديم الفتاة بهذه الصورة الزائفة ضعف فنى بحت . ان احسان يضطر ان يفرض الحوادث فرضا حتى يثبت قضية خاسرة . فهو يختار لها أن تعمل مدرســة وهذا اختيار نابع من عند الكاتب وليس هناك فى القصة ما يبرره . ولكن احسان أراد لها أن توجد فى مجتمع يمكن أن يفرض هو عليها فيه حوادث مثل تلك التى حصلت لها بالمنزل . أعتقد أن احسان عبد القدوس كان ســيجد صعوبة لو أن بطلته اشتغلت طبيبة وترى المرض والموت أمامها يوميا ثم تستمر تشعر بالملل الذى لن يزيحـــه عنها الا حبيب يقرأ لها أبيات بايرون وشيللى . فنتيجة للصورة الزائفة للفتاة يضطر الكاتب الى تزييف الحوادث .

ثم أن هناك صعوبة كبيرة فى اقناع القارىء الجاد بفتاته . فهو ما أن يندمج لحظة حتى يواجه ما أسميه (بالمطب فيزولاى) أثر كان الكاتب ـ بما له من مهارة فى فن القصة ـ قد استطاع أن ينميه فيه .. واليك مثل من مطبـــات **الطريق المسدود** :

عند اول زيارة لفائزة الى بيت منير حلمى ، يقدم لها مشروبا روحيا فتقول :

ـ انت كمان يا استاذ ، فاكرنى زى اخواتى .

واتسعت نظرات التعجب فى عينى الأستاذ وقال :

ـ مالهم اخواتك .

ـ يعنى مش عارف .

ــ ماعرفش الا انهم ناس طيبين .

والى هنا يمكن للقارىء ان يتقبل الحوار فمنير حلمى يحاول ان يخدع فتاة بريئة ساذجة ولكن هـــذه الفتاة ، التى يعرف القارىء انها ذكية وانها نجحت الى الآن فى صيانة نفسها بالرغم من الوسط الموبوء الذى تعيش فيه منذ أن كان عمرها اثنى عشر عاما على التحديد ، هذه الفتاة الواعية الثائرة التى رأته الليـــلة السابقة مع أختيها وواحدة منهما تكاد تجلس على حجره وبررت ذلك بأنه يدرس الحياة الشريرة على الواقع ــ هذه الفتاة ترد وتقول :

ــ لك حق .. انت طول عمرك بتكتب عن الفضيلة والشرف ، وعن الناس اللى بيحافظوا على سمعتهم وكرامتهم.. ما تقدرش تتصور ان فيه ناس غير اللى بتكتب عنهم فى قصصك .. ناس يموت الراجل بتاعهم فيموت معاه شرفهم وسمعتهم و ...



هـ . ميللر

وسكتت لتخرج من حقيبتها منديلا تجفف به دموعا بدأت تقفز من عينيها .

أنا شخصيا لم يسعنى وأنا اواجه منطقا كهذا الا الضحك ، وبذلك يتحطم أى بناء عاطفى يكون الكاتب بمهارته فى فن القصة ان يبنيه ، **فالقصة اذن تفشل فى اقناع القارىء الجاد** ويقتصر قراؤها على فتيات من سن معينة يردن تغذية أحلام اليقظة ومن هنا تسقط من مرتبة العمل الفنى .

ولا ينفع هنا الدفاع بأن القصة كانت قصة أولى من أعمال احسان اذ أن **فى بيتنا رجل** قصة أخرى يمكن وصفها بأنها أدب رخيص . **ولعل وصف هذه القصة بكلمة الأدب الرخيص تنزع من عقل أى قارىء أن الأدب الرخيص هو أدب الجنس . فليس هناك علاقة حتمية بين الاثنين : فلا يمكننى أن أطلق على كتابات د . هـ . لورنس وكلها تدور حول الجنس عبارة أدب رخيص بينما** أطلق على قصـــة **فى بيتنا رجل** وهى تدور حول الوطنية عبارة أدب رخيص .

والسبب أيضا هو الاعتراف . والاعتراف فى رواية **فى بيتنا رجل** ليس تزييفا للواقع كما هو الحال فى **الطريق المسدود** . فاحسان عبد القدوس لا يزيف فى هذه القصة بل يتحاشى دلالات الموضوع الحقيقية ــ ويركز اهتمامه على الحدث الخارجى على الحكاية أو ما يمكن تسميته « الحــدوته » .

ان مضمون فى **بيتنا رجل** مضمون نمطى (اركتيبال) archtypal ، وهو على التحديد **أثر دخول رجل غريب الى مجتمع محدود ضيق تختلف قيمه عن قيمهم . ويستقل الموضوع فى الأدب العالمى على وجهين : فاما أن يكشف هذا الغريب عن مواطن الضعف فى قيم المجتمع الذى دخله ويرى أفراده أنفسهم على حقيقتهم فيقلب حياتهم الرتيبة راسا على عقب ، أو تهتز قيمه هو ويرى أن هناك حياة غير تلك التى كان يعيشها فيبدأ يتحسس طريقه من جـــديد فى شك وقلق من نفسه .** هذا موضوع قديم وعولج بصور مختلفة فى كثير من الروايات وكثير من المسرحيات ، (كثير من روايات هنرى جيمس وجوزيف كونراد ومسرحيات تشيكوف وجين أونيل وبيتر شيفرز وغيرهم) . وهو موضوع مهما كثرت الكتابة فيه هو لا يزال جديدا ، لان القيم واختلافها بحر لا قرار له ولان لكل زمن قيم يمكن ان تناقش على أكثر من وجه .

والواقع ان احسان بدا قرب النهـــاية يرى امكانية القصة بدليل انه خصص الصـــفحات من ٥٥٦ الى ٦٢٦ لشرح أثر موت ابراهيم حمدى على كل من الاب والأم ومغى وعبد الحميد ابن عمهم وسامية ولكن هذه كانت نهاية مفاجأة . فأغلب الرواية يدور على محورين (١) **حوادث نشاط ابراهيم حمدى (٢) غرام ابراهيم حمدى ونوال**

وحتى اذا قسنا المسألة بالصفحات لوجدنا ان ٥٥٠ صفحة مخصصة للغرام والمغامرة و ٧٥ صفحة على الموضوع الحقيقى الذى يكمن فى الحوادث . **ان الأدب الجاد لا يهتم بالمغامرات فى حد ذاتها والا كان ارسين لوبين فى مستوى كتابات دستويفسكى ، كما أنه لا يهتم بالغرام فى حد ذاته والا كانت قصص المجلات النسائية فى مستوى مرتفعات ويذرينج وروميو وجولييت . ففى الأدب الرفيع دلالات تكمن وراء المغامرات والغراميات تكون عملية الكتابة ذاتها استكشافا لاعماقها** . وهذا ما تحاشاه احسان عبد القدوس . والسؤال طبعا هو لماذا ـ وقد لمح احسان عبد القدوس امكانية القصة ـ لم يعطها ما تستحقه من العناية ؟ اما أن يكون احسان عبد القدوس كاتبا سطحيا غير قادر على استكشاف أعماق موضوعه أو ـ **وهذا ما أميل اليه شخصيا** ـ ان احسان عبد القدوس يختار الموضوع الذى سيعجب قراؤه ، فهو لا يهمه الا الاستحواذ على انتباه مجموعة معينة من القراء ، أعنى القارىء السطحى وهو بذلك يكون كاتبا للأدب الرخيص .

والاعتراف فى ثقوب فى الثوب الأسود من نوع آخر . ان احسان عبد القدوس هنا يهرب من مواجهة موضوعه ويختفى وراء راو يحمله مسئولية قص الأحداث وشرحها ، بدلا من أن يجسمها لنا ، لقد اختار عبد القدوس طبيبا نفسيا يفهم كل شىء ويشرح كل شىء ـ وهذا طريق سهل يجعل الكاتب يهرب من أى مشكلة عرض يمكن أن تقابله فهو لا بد من أن يترك هذه النفوس تكشف عن خباياها ، يأخذ الطبيب النفسى يحكى لنا عن « العقد النفسية » التى تعانى منها هذه الشخصيات مستعملا فى ذلك معلومات عامة جدا عن علم النفس .



و . فوكنر

بل واكاد أقول خاطئة ، فالأدب الجاد ليس « دردشة » عن علم النفس ، بل عملية استكشاف عميق يقوم بها الفنان معتمدا على ما له من حس مرهف وحدس فنى يمكنه من الوصول الى حقائق لم يكتشفها علم النفس بعد ، فيخرج القارىء وقد ازداد معرفة بالنفس الانسانية كما يحدث عند قراءة شكسبير ودوستويفسكى بدلا من أن يترك الكتاب وهو يشعر انه أخذ درسا مبسطا فى علم النفس ..

بل ان المشكلة الافريقية ذاتها ، ومشكلة المغتربين البيض فيها وهو مضمون **ثقوب فى الثوب الأسود** قد كرس لها الكاتب البولندى الأصل الانجليزى اللغة **جوزيف كونراد** عدة روايات كل منها تجوب أعماق النفس البشرية التى تعيش فى هذا الوضع غير الطبيعى . **وكونراد يستعمل تكنيك الراوى مثله مثل احسان عبد القدوس ولكنه لا يستعمله للهروب من عرض مشكلته** . ان الراوى يحل من المشاكل فى فن قص الرواية بقدر ما يعقد اذ عولج فنيا . فلا بد من أن يؤخذ فى الاعتبار كشخصية مثله كمثل بقية الشخصيا . بل انه فى يد فنان فى مرتبة كونراد يكاد يكون الراوى نفسه هو بطل القصة . فهو يقص أحداث الرواية ويتفهم من خلالها نفسيات الشخصيات المريضة ـ ولكن فوق كل ذلك ، ان الأحداث هى تجربته النفسية لاكتشافه معنى الحدث . فالراوى ليس مخرجا لكونراد بل هو وسيلة لاعطاء بعد آخر للأحداث . هكذا يكون الاستعمال الفنى للراوى ـ أما الطبيب النفسى فمجاله السينما التجارية لا الأعمال الفنية الجادة ـ مجاله الأدب الرخيص .

وهكذا نرى أنى وان كنت أدافع عن احسان عبد القدوس فى أنى لا أرى أنه كاتب جنس ، الا انى أرى أنه فى كثير من كتاباته يكتب ما يمكن تسميته بالأدب الرخيص .. وذلك اما عن عمد لكسب قراء معينين أو عن ضعف ناتج عن عدم مواجهة نفسه وموضوعه بالدرجة التي يتطلبها ما يتعرض له من موضوعات .

أما من ناحية التكنيك فصحيح أن احسان عبد القدوس يجيد حكاية القصة ، ولكنه مرة أخرى لا يصل الى مرتبة الفن الحق . بل ان اهتمامه بالسرد الشيق السهل يدفعه فى كثير من الأحيان الى التضحية بمتطلبات الفن القصصى .

فجميل أن يبدأ احسان القصة فى منتصف الحدث من نقطة مهمة فيها . أن هذا التشويق سليم ولكن ما معنى **أن يحجب عنا بعض الحقائق عن عمد ، لا لشىء الا للتشويق الرخيص** . خذ مثلا اللحظة التى قررت فيها ليلى **(لا تطفى الشمس)** الزواج من عصام . هذه لحظة مهمة فى تطور ليلى النفسى والاجتماعى وكان المفروض ما دام احسان يكتب قصة تهتم بالدوافع النفسية والاطار الاجتماعى التى تعمل فيه أن يعطى هذه اللحظة حقها فيتتبع تفكير ليلى فى هذه اللحظة بالتفصيل ولكنه اكتفى بما يلى :

وصمتت تفكر .. كانت تفكر فى تحدى أهلها .. ستتحداهم جميعا .. لن يستطيعوا أن يعذبوها أكثر من عذابها . واستمرت تفكر ..

وارتفعت ابتسامة ماكرة الى شفتيها .. فكر ساذج برىء ، ثم قالت فجاة :

ـ أنا حاقابله .

ولا أظن أن الكاتب كان يعجز عن تصوير انفعالات ليلى وأفكارها فى هذه اللحظة ، فنحن نعرف قدرته على ذلك ولكنه فى الواقع يضحى بهذه اللحظة فى سبيل استغلال مبدأ التشويق الى أقصى حد . ان كل قارىء الآن يريد أن يتتبع القصة ليرى ماذا نوته ليلى ؟ كيف ستتحدى أهلها ؟ وهكذا يضحى احسان بركن من اركان التطور النفسى فى سبيل التشويق الرخيص .

ونجد ضعفا مماثلا فى طريقته لعرض ماضى البطل . صحيح أن هذه الطريقة تدع له فرصة بدء روايته حيثما أراد كما أنها تساعده فى الالمام بأطراف الرواية الا أنه **فى معالجته لذكريات الماضى أو للماضى نفسه لا يتصرف تصرف الفنان** . لقد عثر احسان على تركيبة معينة أصبح يستعملها بلا تفكير أو تردد ـ صنعة ـ مسألة آلية بحتة يمكن أن يتعلمها أى صبى ويقوم بها بنفس المهارة من غير أن تكون لهأية موهبة خاصة . **فالكاتب لا يحاول أن يتمثل تجربة الذكرى ـ لا يحاول أن يسال نفسه كيف تتداعى الذكريات فى الواقع النفسى للانسان . ان أدب القرن العشرين يكاد يكون منصبا على التعمق الى جذور هذه التجربة ـ تجربة الذكرى** (بروست ، فيرجينيا وولف ، جيمس جويس ، ويليم فولكنر .. الخ) . اننا اذ نذكر ماضيا ما لا نذكره بتفاصيله كاملة ، لا ولا نتحكم فى توارد الذكريات بالترتيب الذى حصلت فيه فى الواقع . **فاننا قد نبدأ نتذكر حادثة معينة ثم اذا بنا نسرح واذا بنا نربط ما سرحنا فيه بالحاضر ويضيع منا خيط الذكريات . أو قد تسبق الذكرى ذكرى أخرى أو قد تسقط من ذكرانا حادثة نكاد لا نذكرها ثم اذا بنا فى مناسبة أخرى نذكر تلك الحادثة بوضوح كأنها تحدث الآن** . الى آخر ذلك من الطرق العديدة التى تعلم من تجاربنا الخاصة ان ذكرياتنا تتخذها حرة طليقة لا سيطرة لنا عليها . **ولكن احسان يبدأ الذكرى من أول يوم ثم ثانى يوم ثم ثالث يوم وكأنها ليست ذكرى على الاطلاق بل حكاية تبدأ من أولها وتتسلل فى منطق سهل بسيط الى نهايتها فى الحاضر** . خذ مثلا حلمى **(لا شىء يهم)** يتذكر لقاءه بعشيقته تحية :

وألقى حلمى بقطع البطاطس (كان حلمى يطبخ لنفسه) فى الزيت المغلى ، وبحلق بعينيه فيه ، كأنه يبحلق فى قلبه وهو يشوى فى النار .

وقفزت أمام عينيه صورة تحية كما رآها لأول مرة منذ عامين .. انهـا لم تتغير .. القوام الملفوف كشجرة الموز .. الخ .

وبعد أن ينتهى من وصف تحية يسرد علينا اللقاء الأول بكل تفاصيله ثم يقول احسان :

« وانتهى اللقاء الأول بلا موعد .. وظلت تحية بين عينى حلمى .. لا يستطيع ان يتخلص منها ..

ومر يومان ..
وثلاثة ..
وتحية لا تريد أن تفارق خياله ..
وفى اليوم الرابع اتصلت به تحية .

ويستمر احسان فى سرد الوقائع حتى اليوم الذى ذهبت معه تحية الى شقته وما تبع ذلك من استتباب العلاقة بينهما (ص ٢٥٧) . عندئذ يقول احسان (أول ص ٢٥٨) :

« وانتهى حلمى من شواء قطعتى الكستليتة وتحمير البطاطس » .

أى انه من ص ٢٤١ الى ص ٢٥٧ كان حلمى وهويشوى اللحم ويحمر البطاطس يتذكر وتنساق ذكرياته كأنه كاتب يجلس الى مكتبه ويفكر وينسق ويكتب .

والواقع أن احسان عبد القدوس يعرف ان الذكريات تتداخل مع بعضها البعض فهو يقول لنا بعد أن قص علينا قصة حلمى وتحية من أولها الى آخرها :

« وقام (حلمى) يغسل الصحون ، وذكرياته مرتبكة فى عقله ، متداخلة بعضها فى بعض ، ككرة الخيط المعقدة » .

فلماذا اذن لم يقدم لنا الذكريات ككرة الخيط المعقدة ؟ ولماذا عرضت علينا بهذا التسلسل اللذيذ المريح ؟

ثم ما حتمية البطاطس وطبخها فى الموضوع ؟ ان احسان كان يمكنه أن يسرد كل هذا عن طريق أى مدخل آخر بأن يقول وقف حلمى ينتظر الأوتوبيس أو جلس فى مقعد مريح او سار فى الطريق أو دخل الحمام ــ فعل أى شىء فى أى مكان وأخذ يتذكر تحية فليس هناك أية حتمية فى تدفق ذكرياته على هذه الصورة لأنه كان يقلى البطاطس . وكان من الممكن أن يأخذ من البطاطس مدخلا منطقيا لذكريات حلمى مع تحية لو أنه بدأ يذكر أول مرة دخلت تحية الشقة لانها فى ذلك اليوم دخلت مع حلمى المطبخ وشاركته قلى البطاطس . وهذا كان سينتج عنه تقديم بعض حوادث من قصة تحية على حوادث أخرى وهذا حتما يتطلب من القارىء مجهودا معينا ــ ولكن احسان يأبى على قارئه أن يقوم بأى مجهود ــ انه مرة أخرى يرائى القارىءالرخيص .

ــ ٣ ــ

أو لعل احسان لا يريد أن يقوم هو بالمجهود اللازم لكى يقدم العمل بصورة أكثر أحكاما وأكثر مطابقة لواقع الحياة . فالواقع أن سهولة احسان فى كثير من الأحيان يغلب عليها السهولة الصحفية ، فاذا بنا فى عالم أبعد ما يكون عن عالم الفن الأدبى نجد ذلك حتى فى وصفهلأحاسيس شخصياته . **فهو كثيرا ما يصف أحاسيس شخصياته فى كليشيهات** . مثلا : محمد **لا شىء يهم رجل** منطلق لا يحسب حساب شىء يسير من عماد الدين الى المطرية ولا يشعر بتعب ، يمثل فى فرقة مسرحية ولا يطلب أجرا ، يتقدم اليه شحاذ فيعطيه كل ما معه من نقود ، يدخل الى البار ليشرب وهو لا يشعر بحاجته الى الشراب . هذا الشخص تزوج وأحس بالمسئولية تضغط عليه فاختفى الى الاسكندرية وهو يشعر بالضياع ويبدأ احسان فى وصف ضياعه :

« كان يذهب الى أماكن كثيرة ، دون أن يدرى لماذا يذهب اليها .. وكان يقابل ناسا كثيرين دون أن يدرى ما الذى جمعه بهم .. بل دون أن يعرفهم .. وكان يسير طويلا فى شوارع كثيرة ، دون أن يختار الشوارع التى يسير فيها » ..

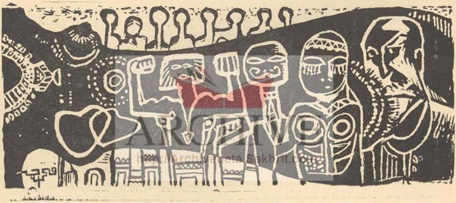
ويتساءل القارىء الواعى : أى هذه التصرفات غريبة على محمد بالذات . هذا فى الواقع هو محمد كما رسمه من أول الرواية وحالة الضياع التى يصفها الكاتب هى حالة ضياع أى انسان الا محمد بالذات **ان احسان عبد القدوس بدأ يصف حالة انسان ضائع مجردا من اية شخصية ــ كليشيهات الضياع ــ ونسى ان الشخصية التى سيطبق عليها هذا الكلام هذا هو حالها دائما بلا ضياع .**

ويظهر أثر الكتابة الصحفية فى قصص احسان فى جانب آخر من ضعف قصصه وهو وجود كثير من الخطب والمقالات التى تكون فى كثير من الاحيان دخيلة على تسلسلالعمل الفنى ،

والأمثلة كثيرة ولكنا سنسوق هنا مثلا واحدا نقطاتهم المليونير حسين شاكر (**شيء فى صدرى**) فى قضية زنا دبر لكشفها رئيس الوزراء نفسه . وأخذ حسين باشا شاكر ينظر حوله فى قاعة المحكمة :

ادير حولى عينين مشفقتين . ولم أكن أشفق على نفسى .. انما كنت أشـفق على القضـاء وعلى وكلاء النيابة .. وعلى المحامين .. وعلى الشـهود .. وعلى الجمهور .. بل كنت أشفق على القانون نفسه . كنت أشفق على مجتمع هزيل ضعيف لم يعد يملك من أسباب الحياة الا أن يخدع نفسه .. ان القاضى يخدع نفسه وهو يطبق القانون .. ووكيل النيابة يخدع نفسه وهو يدافع عن الأخلاق .. والمحامى يخدع نفسه هو يدافع عنى .. والجمهور يخدع نفسه وهو يعتقد أن الفضيلة انتصرت على القانو .. ليس الا أداة خداع .

هذه الفقرة كلها يمكن أن تصدر عن صحفى وهو جالس فى صحبة من اصدقائه يقص عليهم الجلسـة ، ولكنها لا يمكن أن تصدر عن الرجل الذى وقع فى الفخ الذى نصبه له رئيس الوزراء . قد تكون لحظة وجوده فى المحكمة لحظة يدبر فيها انتقاما أو لحظة ـ كما قال احسان عبد القدوس بعد ذلك ـ يتذكر فيها محمد أفندى السـيد وقيمه الشريفة . وان أحس بتعليق على المجتمع فلا يكون ذلك بنبرة أكثر تحديا واستهتارا . ولكن احسان لا يريد أن تفوته الفرصة لكى يقول كلمته عن القانون فيفرضها على شخصيته .



بقيت كلمة أخيرة فى حق احسان عبد القدوس يجب أن تقال الا وهى أنه يتقدم فى فنه تقدما محسوسا . فالفرق بين **الطريق المسدود ولاتطفىء الشمس** فرق شاسع جدا . فان كانتا **لاشىء يهم ولاتطفىء الشمس** تحملان فى نسيجهما معالم الكتابة الصحفية التى تكلمنا عنها ، الا أنهما عملان يفوقان كل أعماله . **فكل بناء فنى مدروس ومحكم له دلالة تعبيرية قوية** . ان احسان عبد القدوس فى هاتين القصتين استطاع أن يجعل البناء الخارجى يلتحم بموضوعه التحاما تاما فالبناء العام للقصة هو فى واقع الأمر مضمونها .

ونحن نجد هذا البناء الواعى أول ما نجده فى **شىء فى صدرى** . هنا لأول مرة نرى الكاتب يرسم خطوط الرواية من شخصيات وحوادث ليجسم موضوعه . ان موضوع الرواية هو الصراع بين الخير والشر فى صـدر المليونير حسين شاكر الذى مهما كثرت شروره ما زال يشعر بشىء فى صدره يقلقه . وبمهارة الفنان الحق جعل الكاتب هذا **الصراع النفسى يتخذ صورة صراع خارجى بين حسين باشا شاكر ومحمد أفندى السيد ثم هدى ابنته بعد موت أبيها** . ان حسين باشا شاكر يريد أن يقضى على شرف وعفة محمد أفندى السيد وابنته . لقد اصبحا هما هذا الشىء الذى فى صدره الذى يرفض أن يستريح . انهما رمز لبقايا الخير الذى لا يموت فى قلبه ولو أنه حطمهما ، لو انه استطاع أن يشترى ضمير محمد أفندى أو رضاء هدى اذا لاطمأن الى ان آخر شرارة من الخير قد انطفأت ـ اذا لاطمأن الى ان هذا الشىء الذى فى صدره لن يكون له قائمة بعد ذلك . وهذا ما لم يستطعه . والحوادث الخارجية للقصـة ـ الحدوتة ـ عبارة عن محاولات حسين شاكر للانتصار فى هذا الصراع . فليس بالرواية اى حدث يحدث ، اى لفتة تقص علينا ، تحدث أو تقص لمجرد أن الكاتب يريد أن يقص علينا أحداث بل ان كل حدث له دوره فى عرض

المضمون بل انه المضمون نفسه . قصة غرام عادل وهدى ليست حكاية غرام . بل انها امتدت لنفس المضمون ، لصراع حسين شاكر النفسى . ان عادل وحب هدى له لعنصر يقوى هدى على الصمود ضـد محاولات حسين شاكر ، انه خير آخر على حسين شاكر أن يقهره .

ولعل الضعف الوحيد لهذه الرواية هو عدم ملاءمة الاطار الذى اختاره كاتبنا ليقص من خلاله القصة لمضمون القصة ذاته . لقد اختار احسان عبد القدوس أن يقص قصته فى صورة خطاب يكتبه حسين شاكر وهو على فراش الموت الى هدى ، خطـاب يعترف فيه بخطـاياه .وباختياره هذا الشكل اوقع نفسه فى مأزق . والصعوبة تنتج من أن حسين باشا يكتب خطابه فى لحظة نفسية واحدة لحظة ندم،لحظة ينتصر فيها الخير على الشر .ولما كان مضمون الرواية هو الصراع النفسى بين الخير والشر والانحلال التدريجى الذى يدفع بحسين شاكر الى احضان الشر أكثر فأكثر - كان هناك تباين بين احساس المعترف وما يريد الكاتب أن يجسمه من انتصار الشر . واضطر ذلك احسان عبد القدوس الى أن يبدأ كل فصل تقريبا ببضعة سطور عاطفية موجهة الى هدى يبثها حسين شاكر حبه ويطلب عفوها ويسب نفسه ثم ما أن تنتهى هذه السطور حتى تأخذ الرواية مجراها وكأن لا علاقة لكاتب الفصل الشخص الذى يتحدث عنه . فكانت النتيجة ان كل هذه المقدمات كانت « مطبات » تخرج القـارىء من اندماجه الكلى مع تطور الرواية وتوجد فى نفسه حواجز لقبول ما يقص عليه بالدرجة التى تجعل تأثير الكاتب فى نفسـه التأثير المطلوب .

ولقد استطاع احسان عبد القدوس أن يتحاشى مثل هذا الضـعف فى **لا شىء يهم** و **لاتطفىء الشمس** . ففى القصة الأولى اختار احسان عبد القدوس ثلاثة أصدقاء - **محمد وحلمى وتوفيق** . وليست الرواية حكاية كل واحد من هؤلاء الثلاثة - غرامياته واعماله - وان كانت كذلك - بل انها رؤيا للمجتمع ، رؤيا اسـتطاع أن يعبر عنها خلال هذه الشخصيات الثلاثة وما يقابلها من أحداث . كان على احسان لكى يصور المجتمع كما يراه أن يقص على القارىء قصة محمد صـاحب فلسفة لا شىء يهم ، وقصة حلمى صاحب المبادىء والقيم ، وقصة توفيق الذى يعرف من اين تؤكل الكتف . ففى النهـاية رأينا كيف تسـاوى حلمى وتوفيق وضاع محمد فى الوسط عاد يقول الجملة التى يكمن فيها مغزى الرواية « لا شىء يهم » ان وصول توفيق لنفس المنصب الذى وصل اليه حلمى يلغى فاعلية حلمى - فكأن الكاتب يقول لا فائدة - ولا يهمك - كله واحد . فان تطور الشخصيات الثلاثة ونهايتها وهو فى الواقع لب الموضوع هو رؤية الكاتب ومن هنا كان تكامل الشكل للقصة - ومن هنا نجاحهـا من الناحية الفنية .

وفى **لا تطفىء الشمس** تلعب الشخصيات نفس الدور الايجابى لعرض مضمون الرواية . فليست الرواية هى غرام فتحى وليلى وغرام احمد وشهيرة ومحمود ونبيله ... الخ . وان كان هناك من القراء من لم يقرأ غير هذا . ان مضمون الرواية هو النمو الاجتماعى لطبقة معينة من المصريين : ناس تعيش بقيم قديمة باتت تبحث فى تخبط عن طريق جديدة للحياة . وهذا التخبط يتمثل أولا فى شخصية أحمد رب العائلة الصغير . ان أحمد هو نفسه هذا المجتمع الحائر ، لا يعرف أين الصواب واين الخطأ ، والذى لا يجد طريقة الا بعد تجارب متباينة بل وصدمات عنيفة - يكتسب خلالها ثقه بنفسه ويجد محكا لتقديره للأمور فيستطيع أن يقود مركبه الصغير الى بر الأمان . ولقد قامت بقية الشخصيات بمثابة الأعمدة لهذا البناء الروائى . **فليلى وفيفى** تمثل كل منهما نوعا من انواع التخبط الناتج عن الوضع الاجتماعى غير الناضج للأسرة : ليلى بالخطأ المتهور المؤذى لها ولكل من حولها ، وفيفى على نقيضها بتزمت شديد لا يقل خطورة عن تهور أختها . ونبيله فى الوسط - هى الضوء الذى ينير الطريق لأخيها فى خجل لا تنقصه الثقة . أما ممدوح فيذهب ضحية هذا التخبط . ان كل ما يحدث لممدوح ولاخواته البنات ناتج عن حيرة مجتمعة ممثلة فى حيرة أخيه ، وكل ما يحدث له ولاخواته البنات يدفع بمجتمعه وبأخيه فى طريق النمو الاجتماعى المطلوب . فليس فى القصة حدث الا وتابع من مقدمات الرواية وشخصـياتها ومؤد الى نتيجتها : نابع من وضع الأسرة الذى يمكن أن يوصف بانه مراهقة اجتماعية ، ومؤد الى نمـوها وخـروجها الى مرحلة النضوج التى تحل مشاكلها . فليس هناك « حدوتة »بالرغم من كثرة الحوادث بل هناك حدث واحد يتطور الى نهاية حتمية .

ان احسان استطاع فى هاتين الروايتين والى حد ما فى شىء فى صدرى أن يصل الى نضج فى البناء القصصى يرفعه من مرتبة الأدب الرخيص الى كتابة الرواية بمعنى الكلمة . فيا حبذا لو أعطى لهذه المقدرة النامية من العناية والوقت ما يمكنه من قهر هذا النازع فى صدره الذى يدفعه الى الكتابة السهلة الصحفية - الكتابة الموجهة الى جمهور بسيط يرضى بالحدث المثير لا بالعمل المتكامل الا أنه بالرغم مما وصل اليه فى هذه الروايات من قوة فما زال ينقصها الكثير من الصدق فى بناء تفاصيلها التفاصـيل التى بدونها يبدو العمل كالثوب الجميل الممزق .

"البوسطجى" يحيى حقى خطوة جادة على الطريق

خلال موسم هزيل ، امتلأ بأفلام أقل ما يقال فيها أنها أفقر ما تكون فى تصورها لفن السينما ، يخرج علينا حسين كمال بفيلمه الثانى « البوسطجى » ليضيف خطوة ثانية قد لا تبعد كثيرا عن خطوته الأولى فى « المستحيل » ، لكنهما « البوسطجى والمستحيل» يهيئان أساسا طيبا لمخرج ينطوى على امكانيات ابداعية كبيرة وناضجة تفسح له مكانا واضحا فى السينما المصرية .

على أننا لا نستطيع من خلال الفيلمين — لتباينهما — أن نتكشف رؤية فكرية خاصة ومحدودة تطلعنا على حقيقة موقف المخرج من قضايا الانسان المعاصرة فى مجتمعنا . ذلك أنه فى كلا الفيلمين لم يكن يقدم رؤياه الخاصة وانما قدم رؤيا **مصطفى محمود ويحيى حقى** . وهذه مشكلة حقيقية تواجه السينما حاليا. ذلك أن اكتفاء المخرج بأن يكون منفذا جيدا لا يجعل منه فنانا حقيقيا ، وعلة ذلك أن العمل الفنى أساسا وجهة نظر فى مشكلة من المشاكل التى تواجه الانسان ، فيختار الفنان من الواقع أجزاء يعيد تنظيمها وفقا لوجهة نظره هذه . وبقدر شمولية وجهة نظر الفنان واقترابها من الموقف الفكرى الكلى واستواء أداته الفنية طيعة وقادرة، يقترب الفنان من الكمال ويقدم أعمالا مما يطلق عليها اسم « الروائع » .



سيناريو درامى

لقد استطاع سيناريو فيلم « البوسطجى » أن يحافظ على رؤيا يحيى حقى الى حد كبير، وذلك باستخدام بناء درامى يعتمد على تسلسل زمنى للاحداث يبدأ من وصول عباس ناظر مكتب البريد بالقطار الى أن يمزق الخطابات فى النهاية . **وليس ثمة ما يؤخذ على هذه الطريقة فى التناول الدرامى لمشكلة البوسطجى . وانما كثرة التفاصيل فى مشاهد البداية وبطء الايقاع جعلا الجزء الأول من الفيلم مثقلا بحركة بطيئة ، ومصابا بترهل ملحوظ ، يكشف عن انفراط الموضوع نسبيا فى يدى كاتبى السيناريو .** ومما زاد فى هذه الظاهرة أن المتفرج السينمائى يكون مستعدا بمجرد جلوسه على مقعده وانطفاء الأنوار أن يدخل مباشرة فى الموضوع أو الحدث وهذا غير ما يحدث فى المسرح . **ولذلك يمكن القول بأن بداية فيلم البوسطجى بداية مسرحية بمعنى أنها تعنى بتقديم الشخصيات والموضوع مثلما يحدث فى المسرح** . فالفيلم يبدأ بمقصات السكة الحديد وهى تتحرك ثم ذراع السيمافور يهبط وعباس جالس فى القطار الذى يتوقف ، ثم لقائه مع ناظر المحطة الذى يرشده

الى طريق كوم النخل ثم نراه فى عدة لقطات متجهـا اليها ... وسط طريق متعب وعندما يصـل الى القرية يستقبله الأولاد بالصراخ والضجيج ويصل الى دار العمدة حيث يستقبله شيخ الخفراء بضيق فى البداية ثم يسلم عليه ويبعث فى طلب العمدة الذى نجده عند المعلم سلامة . الحقيقة أن هذه المشاهد لا تقدم شيئا ملموسا وظاهرا ليسهم فى خلق الموقف الدرامى فى الفيلم وهو ماساة البوسطجى مع القرية .

الكلمة والصورة

لقـد اسـتطاع السـيناريو ـ باستثناء الجزء الأول ـ أن يجمع خيـوط المأساة ويدفع بها فى نمو درامى متماسك تقوم فيه الكلمة بدور أسـاسى قد يفـوق أحيانا دور الصورة . خاصة فى مشاهد قراءة الخطابات وعباس جالس فى بيته . والحقيقـة أن قيمة السـيناريو الحقيقيـة برزت من خـلال رسم الشخصيات وخاصة شخصية سلامة وجميلة وعباس . فقد كانت شخصية سلامة رغم قصرها مكتوبة بعنـاية خاصة تلك الاضـافة التى جعلته يغتصب خادمته مريم ، فقد تركت على المستوى الجماهيرى أثرا قويا فى اظهار التناقض داخل قيم القـرية وخاصة سلامة الذى يعتبر أكثر أهلها تطورا اذ أرسل ابنته جميلة الى المدرسة التبشيرية فى أسيوط رغم ما قاله له العمدة من أن ابنته صارت شابة .

وشخصية سلامة ذات بعـدين أساسين : الأول وهو ما يواجـه به المجتمع وأهله وفيها يبدو رجلا مستقيما جـادا متعـاونا والثانى حسيته الجنسية وتحلله من القيم الخلقية التى تحكم ظاهر مجتمـع القـرية فى داخله ، ولعل مشهد البرج يجسد هذا البعـد تجسيدا بارعا وحيـا ، دفاقا بالسـخرية والعنف والدناءة . وكانت جميلة هى فتاة القرية البريئة الطاهرة عنـدما تصطدم بمظهر من مظاهر المدينة ، عندما ترى الرجل فى غيبة الرقابة وقوانين العزل المعمول بها فى القرية والتى روضت نفسها عليها ، ثم انفلتت من قبضتها فجأة . وهـو انقلاب غير واع ولا ارادى تستجيب فيه جميلة للفطرة وحدها ومن ثم فهو ليس موقفا ايجابيا يؤكد شخصية جميلة . وان كان يمكن وصفه بانه موقف سلبى من مجتمع القـرية تنبع سلبيته من تلقائيته .

على أن الشخصـية التى يمكن وصفها بالايجابية هى شخصية سلامة وايجابيتها تنبع من طبيعة تكوينهـا اجتماعيا وفكريا ونفسيا . ولابد من الاشارة فى هذا المجال الى ان القرية كانت هى الأخرى شخصية هامة وايجابية فى تحريك الصراع فى الفيلم ، وذلك من خـلال المشـاهد الكثيرة التى شاهدنا فيها الأولاد يحيطون بعباس عندما وطئت قدماه القرية أول مرة ، وعنـدما ذهب ليفتح مكتب البريد لأول مـرة أيضا . والنـدب على الجاموسة التى ماتت والاحتفـال بالعيد ، ولقد كان ظلام القرية كئيبا ونهارها مملا قاتلا وبيوتها كالقبور وعلى الأخص ذلك البيت الذى أقام فيه عباس لقد كانت شخصية عباس تحمل فى الفيلم بعدا جنسيا هاما ، ينبع من احساسه بالحرمان ويتأكد بالوحدة ويصبح صارخا عندما تعزله القـرية أو قل يعجز عن التواصل معها ، ولعل مشهد الصور العارية الملقة على جدران حجرته قد أبرز هذا البعد ثم أكده مشهد الفـازية وهو يتهالك فى طلب ودها . فهذا جنس تعـويضى يدفع صاحبه الى اشباع نفسـه من خلال تأمل الصـور تأملا منحرفا جعله يذبل وينهـار صـحيا . وفى مقابل هذا الجنس التعويضى يأتى مشهد البرج ليقدم نموذجا للجنس المنحرف الذى ينبـع من تكوين مرضى للشخصية عنـد المعلم سلامة ، الذى يعيش بشخصية انفصامية تضـع الجنس فى جانب والقيم الظاهرية للمجتمـع فى جانب آخر . وفى مقابل هذين الشكلين من



المعلم سلامة
فى مشهد من الفيلم

أشكال السلوك الجنسي نجد علاقة جميلة بخليل تعطينا صورة شديدة الوضوح للجنس السوى الذى ينبع من الحب المخلص بين قلبين طيبين ثم يحكم عليه بالاعدام فى ساحة تشهده عيون القتلة الأغبياء وتبكيه عين واحدة هى عين عباس الذى يدرك ما فى هذه العلاقة الجنسية من براءة واخلاص .

ولعلنا نضيف الى السيناريو أنه استطاع أن يتجاوز مزلقا دراميا وقعت فيه القصة الأصلية عندما تخلصت من أم أحمد بالموت فجعلت الصدفة عنصرا أساسيا تبنى عليه المأساة مما يبعدها عن الصدق الدرامى الذى حققه السيناريو يجعلها « بلانة » و « دلالة » تتنقل بين التبدر والريف والقرى المجاورة فكان طبيعيا أن تسافر ويتعذر وصول الخطاب الى جميلة .

لقد استطاع المخرج أن يجعل من عناصر السيناريو المختلفة حقيقة حية تنبض باحساس عميق متغلغل فى صميم الواقع الريفى . ويرجع هذا فى الحقيقة الى أسلوب حسين كمال الذى يرتكز على تصوره العضوى للقطة والمشهد والفيلم ، ثم فهمه الواضح لدور كل عنصر من عناصر بناء اللقطة فى خلق الاحساس والمعنى المطلوب . فهو يدرك أن الشخصية فى داخل الكواليس أكثر أهمية من قطع الاكسسوار أو من الاضاءة فكل هذه العناصر تتبادل التأثير والتأثر فى خلق نسيج بوليفونى درامى يصب من اللقطة الى المشهد ومن مشهد الى مشهد يتسع بوليفونية النسيج حتى تصل الى مشهد النهاية .

ففى مشهد دخول عباس الى القرية ، نلاحظ اهتمام المخرج بدرجة الاضاءة وايحاءاتها وحرصه على وضع آنية فخارية فى مقدمة المشهد ثم تطعيم الخلفية ببيوت من الطين النيىء الكئيبة . كذلك نلاحظ هذا الاهتمام بالاكسسوار فى منزل عباس ، حيث نجد أثاثا باليا وجدرانا منتفخة بالرطوبة وكوما من علب السلومون ومرآة مكسورة وصورا عارية . كل هذه العناصر مع الاضاءة البارعة لأحمد خورشيد جعلت من البيت شيئا أشبه بالخرابة منه بمكان يعيش فيه آدمى .

كذلك مشهد النهاية ، فى الفضاء الفسيح والفلاحون يركبون أرضا مرتفعة هنا وهناك يطلون منها على سلامة يحمل جميلة مقتولة فوق ذراعيه ، هو فى القاع وهم أعلى منه يطلون على عاره وتحته من الناحية الأخرى منخفض من الأرض . محصور بين القاع والقمة ولا يجد من يواجهة من بين هؤلاء سوى عباس ،على مستوى واحد ، لانهما يعيشان نفس المأساة ، كلاهما اشترك فى قتلها ، أحدهما راض والآخر ثائر ساخط يتخلى عن الركب الفاجع ليمزق كل الخطابات ويلقى بها فى الهواء ، ماذا يفعل عباس سوى الاحتجاج السلبى !؟

ولعل مشهد محاصرة الفازية فى ساحة القرية ، يؤخذ على المخرج



بأنه تقليد لمشهد رجم الأرملة فى زوربا اليونانى ، ولكن الحقيقة تخرج بتنفيذ المشهد عن مجال التقليد وتدخل بهى مجال التأثر وهناك فارق كبير بين نقل مشهد من فيلم الى فيلم والتأثر به . فهنا نفذ حسين كمال المشهد مستغلا البيئة المحلية وامكانيات المكان (فالميزانيه) والاضاءة من أول خروج الفازية حتى افلاتها من الحلقة المضروبة تكشف عن احساس أصيل نابع من بناء الفيلم وتقاليد القرية فيه ملامح التأثر لكنه بعيد عن التقليد .

وثمة مشهد آخر كشف فيه المخرج عن مقدرته فى التعبير بالصورة والصورة وحدها : هو مشهد البرج



شريحة حية من الريف المصرى

فلقد تناوله من ثلاث زوايا مختلفة أساسية من أعلى والحمام الأبيض الطاهر يصعد ويهبط وفى القاع يحاول سلامة اغتصاب مريم ثم من أسفل حيث تبدو بشاعة ما يفعله سلامة ثم لقطة عمودية على كليهما من وجهة نظر موضوعية ثم صدفة يتوقف الحمام وكل شىء داخل رافضا لهذا الموقف الدنىء .. وهنا استطاع المخرج من خلال مكونات المكان أن يخلق نقيض الموضوع من الحمام الطاهر وسلامة الدنىء وهو رفض بليغ بالصورة والمؤثر الصوتى .

دراما التصوير

لقد كانت جهود حسين كمال الابداعية فى هذا الفيلم مدعمة الى حد كبير بمقدرة أحمد خورشيد وخبرته فى التصوير ، فلقد ساهم مساهمة خلاقة فى معظم مشاهد الفيلم موحيا بالجد العام للفيلم وكذلك نجد كل لقطة على حدة ، فالاضاءة لعبت دورا دراميا هاما فى مشاهد مثل التى حدثت فى بيت عباس ومكتب البوستة وغيرها . **الا أن هناك ملاحظة هامة** على **الاضاءة فى مشهد موت الجاموسة ، اذا كانت عبارة عن بقعة ضوء ملقاة على الجدار فى خلفية الكاور لا توحى بالجو الطبيعى لليل فى القرية مع وجود الكلوبات** . وكانت اضاءة هذا المشهد هى نفسها اضاءة مشهد الفازية محاصرة فى ساحة القرية.. والواضح أن المشهدين صورا متعاقبين فى نفس الوقت دون تغيير الاضاءة تغييرا مناسبا . رغم أن المشهد الأول (موت الجاموسة) به كلوبات ومصابيح يخلو منها مشهد الفازية مما يحتم تغيير الاضاءة .



ومن ناحية أخرى كانت اضاءة (شراعة الباب) فى بيت البوسطجى عندما وقف يرد على شيخ الخفر الذى يطلب خروج الفازية ، توحى بجو النهار لشدتها . ونفس الشىء يقال عن مشهد خروج جميلة الى الشرفة لترد على خليل ، فقد كانت اضاءة باب الشرفة أكبر مما يحتمله افتراض وجود ضوء للقمر .

وأخيرا لقد كان التمثيل فى هذا الفيلم قويا استوعب فيه الممثلون أدوارهم بعمق باستثناء **سيف الدين**، ولعل **شكرى سرحان** كان أقدر على منح دوره مزيدا من الفعالية رغم صعوبة الشخصية واعتمادها على الصراع الداخلى الذى جعلها أقل لمعانا من شخصية سلامة التى تعتمد على الصراع الظاهر ولابد فى النهاية من كلمة تقدير للدور الذى لعبته **زيزى مصطفى** وان كان من الضرورى لها أن تراجع بدانتها .

فتحى فرج

لوحة الغلاف



للفنان التشكيلى المعاصر چوان ميرو الذى ولد فى برشلونة عام ١٨٩٣ وبدأ الرسم وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، واشترك عام ١٩٢٥ فى معرض للتصوير السيريالى فذاع اسمه ، واشتهر بصفاء ألوانه وانسيابية خطوطه ، وقدرته على خلق تشكيلات فنية جديدة .